

**Celia FABÁ DURÁN**



**MARÍA TERESA LEÓN Y LOS TRABAJOS DEL EXILIO: GUIONES  
RADIOFÓNICOS, CINEMATOGRAFICOS Y ADAPTACIONES TEATRALES**

**Máster Universitario en Literatura Española**

**Departamento de Filología Española II**

**(Literatura Española)**

**Facultad de Filología**

**Curso Académico 2016-2017**

**Convocatoria de Septiembre**

**Tutora: María del Mar MAÑAS MARTÍNEZ**

**Fecha de defensa: 27 de septiembre de 2017**

**Calificación: SOBRESALIENTE (9,3)**

**Título:** María Teresa León y los trabajos del exilio: guiones radiofónicos, cinematográficos y adaptaciones teatrales.

**Autora:** Celia Faba Durán

**Resumen:** El presente Trabajo de Fin de Máster tiene como principal objeto de estudios los trabajos que María Teresa León realizó durante los años del exilio en Argentina, prestando especial atención a los guiones radiofónicos, cinematográficos y a la adaptación teatral de *Misericordia*, que gracias a numerosos colaboradores de la autora se han podido rescatar en estas últimas décadas. El fin de este estudio es realizar una reivindicación de una faceta poco estudiada en la carrera literaria de la autora riojana y comprobar la calidad de estas composiciones, que tan íntimamente están relacionadas con algunas de sus obras. Asimismo, también se ha elaborado un análisis que ha confirmado la repetición de algunos de los temas recurrentes en su narrativa, como la reivindicación feminista o la memoria, existentes en los textos radiofónicos, cinematográficos y teatrales.

**Palabras clave:** María Teresa León, escritora, guion, guionista, guiones radiofónicos, guiones cinematográficos, cine argentino, adaptaciones teatrales, *Misericordia*, exilio argentino.

**Title.** María Teresa León and Her Exile Literary Works: Radio and Cinema Scripts and Dramatizations.

**Abstract:** The main purpose of this Master's Dissertation is to study the works María Teresa León wrote during the years of her exile in Argentina, emphasizing the radio and cinema scripts and the dramatization of *Misericordia*, who some academics have been able to rescue over the past decades. Moreover, a little studied aspect in the literary career of the Riojan author has been pointed out considering the quality of these compositions related to some of their works. To finish with, an advanced analysis has confirmed the repetition of some of the recurring themes in her narrative, such as the feminist claim or memory, existing in radio, film and theatrical texts.

**Keywords.** María Teresa León, writer, script, scriptwriter, radio scripts, cinema scripts, Argentinean cinema, dramatizations, *Misericordia*, Argentinean exile.

## ÍNDICE

<b>I. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>II. VIDA Y OBRA DE MARÍA TERESA LEÓN .....</b>	<b>8</b>
1. Semblanza biográfica .....	8
2. Obra: esbozo literario .....	11
<b>III. MARÍA TERESA LEÓN, AUTORA TEATRAL .....</b>	<b>14</b>
1. <i>Huelga en el puerto</i> .....	16
2. <i>La libertad en el tejado</i> .....	20
3. <i>Sueño y verdad de Francisco de Goya</i> .....	25
<b>IV. GUIONES RADIOFÓNICOS.....</b>	<b>27</b>
1. Aproximación a la presencia de María Teresa León en la radio argentina .....	27
2. Breve teoría sobre el guion radiofónico de ficción: género y forma.....	31
3. Estructura y sentido de los guiones radiofónicos de María Teresa León.....	37
3.1. Guiones de ficción radiofónica .....	38
3.2. <i>Charlas de María Teresa León</i> .....	60
<b>V. GUIONES CINEMATOGRAFÍCOS.....</b>	<b>63</b>
1. Las huellas de María Teresa León en el cine argentino de la década de 1940.....	63
2. <i>Los ojos más lindos del mundo</i> - Luis Saslavsky (1943) .....	65
3. <i>La dama duende</i> - Luis Saslavsky (1945).....	68
4. <i>El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer</i> - Alberto de Zavalía (1946) .....	72
<b>VI. UNA ADAPTACIÓN TEATRAL: MISERICORDIA .....</b>	<b>74</b>
1. Origen.....	74
2. Análisis.....	78
3. Similitudes con la adaptación de Alfredo Mañas .....	82
<b>VII. CONCLUSIONES .....</b>	<b>89</b>
<b>VIII. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>90</b>

## I. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Máster tiene como objeto de estudio las publicaciones realizadas por María Teresa León para medios audiovisuales durante su exilio en Argentina. Estos textos comprenden los guiones radiofónicos elaborados para sus programas de radio —tanto en Radio El Mundo como en Radio Splendid—; los guiones cinematográficos que creó para las películas de Luis Saslavsky y Alberto de Zavalía en los años cuarenta, y, por último, la adaptación de la novela de Galdós, *Misericordia*, también emplazada en el exilio argentino. Antes de exponer los motivos que nos han llevado a realizar esta investigación, resulta necesario señalar que todos estos textos nacieron, principalmente, de la necesidad económica de la escritora y que, seguidamente, se descubren como piezas que se deben tener en consideración en los próximos volúmenes editados sobre su obra.

La elección de este tipo de composiciones menos conocidas de la autora riojana ha estado motivada por el interés de conocer los lazos existentes entre estas obras y el total de su narrativa, con el objetivo de encontrar puntos en común que nos ayuden a comprender mejor su producción literaria. Asimismo, se ha querido comprobar los rasgos literarios que poseían estos escritos a los que la crítica no había prestado atención y que suponen una consolidación de géneros menores dentro de su trayectoria. Tradicionalmente, la crítica se ha ocupado de la narrativa y, en menor medida, del teatro, género que se retoma en este estudio para establecer los precedentes de las obras realizadas con fines lucrativos.

A continuación, se va a proceder a la descripción de la estructura del trabajo, que se articula en ocho capítulos, si en ellos incluimos la introducción, la conclusión y la bibliografía. En el primer capítulo, se ha realizado un breve comentario sobre la vida y obra de María Teresa León, donde no hemos querido ahondar en numerosos datos biográficos, ya que consideramos que la trayectoria vital de la autora es fácil de conocer a través de recursos enciclopédicos o de su maravillosa *Memoria de la melancolía*, de obligada lectura para todo aquel interesado en la literatura española del siglo XX.

En el segundo, «María Teresa León, autora dramática», hemos recopilado su faceta teatral, las obras dramáticas que compuso y su actividad al frente de distintos grupos teatrales durante la Guerra Civil. Se ha decidido incluir este capítulo en el trabajo porque ayuda a introducirnos en la concepción teatral de la autora, que tiene una base muy importante para el estudio de los guiones radiofónicos. Las obras que se han analizado con brevedad son *Huelga en el puerto*, *La libertad en el tejado* y *Sueño y verdad de Francisco de Goya*.

El apartado siguiente, relativo a los guiones radiofónicos, constituye el epicentro de esta investigación. Para llevarlo a cabo se ha tenido que elaborar una teoría del guion radiofónico y adaptarla a los textos de María Teresa León, puesto que no hay bibliografía al respecto. El capítulo se divide en tres partes: la primera, sitúa a la autora dentro de la radiofrecuencia argentina; el segundo, una breve teoría del guion literario para radio totalmente original, basado en bibliografía del medio audiovisual; y el tercero, la aplicación de estos fundamentos a los escritos de la autora, así como un detallado análisis de los argumentos y de los temas tratados en su programa *Charlas de María Teresa León*.

El capítulo cuarto versa sobre la relación que tuvo María Teresa León con el cine argentino de los años cuarenta, con el que alcanzó el reconocimiento gracias a su guion de *La dama duende*. También en este epígrafe se trata otras dos películas: *Los ojos más lindos del mundo* y de *El gran amor de Bécquer*, idea original de León. Las similitudes con los temas capitales de la autora se muestran desde el inicio del análisis. La adaptación de *Misericordia* cierra el estudio, con una breve crónica sobre el origen del texto, un examen pormenorizado de la versión y una comparación con la que hizo el dramaturgo Alfredo Mañas en los años setenta del siglo pasado.

Antes de finalizar esta introducción, solo nos queda referirnos al enfoque metodológico utilizado para la realización del trabajo que ha estado basado, fundamentalmente, en la lectura detallada de las fuentes primarias —la parte relativa a los guiones radiofónicos extraídos de *La memoria dispersa* y de *María Teresa León. Trabajos de una desterrada*, y la adaptación de *Misericordia* incluida en *Obras dramáticas. Escritos sobre teatro*— y visualizaciones de las películas en las que participó la escritora logroñesa. Más tarde, tras anotar el contenido de los textos y filmes, se procedió al estudio de la bibliografía secundaria, en tres bloques, de los cuales los dos primeros tienen un enfoque interdisciplinar: el primero, todos los volúmenes relativos a los guiones radiofónicos con el fin de elaborar una teoría propia que se ajuste a las composiciones de León; segundo, la detenida lectura de monografías sobre historia del cine en Argentina, especialmente en la década de los años cuarenta, para poder situar las películas en su contexto histórico; en tercer y último lugar, toda la bibliografía referente a la trayectoria literaria de María Teresa León, con especial atención a los temas y la evolución de los mismos en su narrativa. Asimismo, fue de gran utilidad el volumen realizado en el año 2003 por Gonzalo Santonja, *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, ya que dedica una parte específicamente a la relación de la autora con el cine.

Para finalizar, se presentan las conclusiones y la bibliografía, esta última con las debidas justificaciones de la organización de la misma, siguiendo la pauta de la Escuela Hispánica. No obstante, antes de dar comienzo al estudio, me gustaría señalar que este trabajo pretende ser una reivindicación de toda la trayectoria literaria de la autora, y especialmente, de los textos escritos en el exilio con los que María Teresa León pudo solventar las dificultades económicas de su familia.

## II. VIDA Y OBRA DE MARÍA TERESA LEÓN

### 1. Semblanza biográfica

María Teresa León Goyri nació el 31 de octubre de 1903 en Logroño, en el seno de una familia de la alta burguesía. Su padre, Ángel León, era un militar próximo a Miguel Primo de Rivera; su madre, María Oliva Goyri de la Llera, pariente de María Goyri, esposa de Ramón Menéndez Pidal. Desde la infancia, María Teresa estuvo en contacto con intelectuales, como los Menéndez Pidal-Goyri, con Galdós en sus paseos por el Parque del Oeste o con Emilia Pardo Bazán, fuente de inspiración para ella, tanto en la literatura como en la vida. En su libro *Memoria de la melancolía* recuerda el encuentro con la escritora gallega con motivo de su primera comunión:

[...] Entre las visitas había generales, claro es. Uno con bigotes largos, rubio, palaciego, casado con la hija de una novelista famosa. Cuando la niña hizo la primera comunión, le hicieron ir a verla. La novelista le regalo un libro, una novela. “A la niña María Teresa León, deseándole que siga el camino de las letras”, Condesa de Pardo Bazán. [...] Le gustaba desafiar a los hombres, pero no los venció. Jamás pudo entrar en la Academia de la Lengua Española. (1998: 90-91)

El ambiente familiar de la autora no era el habitual dentro de la burguesía, ya que su madre gozaba de una independencia inusual en esa época y ella, estudiante en el Sagrado Corazón de Leganitos, se desmarcaba de lo que dictaban las monjas y prefería leer a Alejandro Dumas o Víctor Hugo. Sin duda alguna, el espejo en el que se miraba era su prima Jimena, hija de los Menéndez Pidal-Goyri, educada en la Institución Libre de Enseñanza:

Y estaba Jimena. Jimena era la síntesis de lo que un ser humano puede conseguir de su envoltura carnal. Algo mayor que yo, saliendo sola, yendo sin acompañante al colegio, que no se llamaba colegio sino Institución Libre, colegio laico sin monjas reticentes que dan señal de levantarse o sentarse todas al unísono, con dos trocitos de maderas golpeados. [...] En aquella casa aprendí los primeros romances españoles. [...] son las casas donde fui siguiendo los pasos de Jimena y cierto aprendizaje para la vida. Comprendí que los pasos de Jimena y los míos eran divergentes. Ella no iba a misa y yo, sí. En la Institución Libre de Enseñanza, donde se educaba, nadie le enseñaba el catecismo. No bajaban la voz para hablar del arte, aunque estuviesen llenos de desnudos los deseos. (1998: 150-151)

En el fragmento anterior podemos ver cómo la autora añora la libertad de su prima para desarrollarse intelectualmente, mientras que ella se ve frustrada por la educación religiosa, y desea descubrir y adentrarse en un mundo en el que la cultura, la inteligencia y la justicia social estaban por encima de todo. Sin embargo, sus aspiraciones se vieron frustradas cuando abandonó Madrid para trasladarse a Burgos. Allí conoció al que fue su primer marido, Gonzalo

de Sebastián Alfaro, con el que tuvo dos hijos, Gonzalo y Enrique. Pronto el matrimonio fracasó y él se quedó con la custodia de los hijos, lo que provocó un hondo pesar en María Teresa.

En 1925, antes de su ruptura matrimonial, había comenzado a escribir una serie de artículos en el *Diario de Burgos*, primero bajo el pseudónimo de Isabel Inghirami, heroína de Gabriele D'Annunzio, y más tarde firmados con su nombre. En esos mismos años escribió algunas crónicas sobre su viaje a Argentina, donde conoce la obra de Borges y de Oliverio Girondo. En 1928 publicó su primer libro *Cuentos para soñar*, una actualización de cuentos clásicos.

Tras su separación, se trasladó a vivir a Madrid con los Menéndez Pidal-Goyri y volvió a acercarse a los círculos intelectuales de la época, como el Lyceum Club Femenino, plataforma que permitió a las mujeres progresistas luchar por sus derechos. Conoció a Rafael Alberti, su compañero de vida durante más de cincuenta años, en una de las lecturas de *Santa Casilda*, obra dramática del poeta. Así lo recuerda ella más de cuarenta años después en sus memorias:

[...] Comenzó escuchando. El muchacho leía una obra de teatro donde se contaba un milagro. Una santa, hija de moros, llevaba pan a los cautivos cristianos. [...] pensándolo, pasea en la noche junto al muchacho desconocido que ha querido acompañarla. [...] ¿Para qué puede servirla ese muchacho que pasea junto a su juventud traicionada? Pero le escucha y siguen hablándose con calma, sacudiéndose los minutos de los hombros para no sentir que van pasando. Son dos siluetas bajo las acacias del paseo donde no hay nadie, nadie, nadie. (1998: 100)

Alberti rememoró este momento en *La arboleda perdida*, con el poema “Cuando tu apareciste”, extraído de *Retornos de lo vivo lejano*, uno de los libros más bellos del poeta, dedicado a María Teresa. En el siguiente fragmento, Alberti cuenta cómo fue ese primer encuentro:

“Retornos del amor recién aparecido” se llama este poema. En él se rememora, después de más de veinte años, el estado de cueva en que vivía y la luz principal que echando sus cabellos en mis manos me hizo subir al sol y sentir que en el mundo la primavera no había muerto. Fue en la casa de alguien, adonde fui llevado no recuerdo hoy por quien. Allí surgió ante mí, rubia, hermosa, sólida y levantada, como la ola que una mar imprevista me arrojara de un golpe contra el pecho. Aquella misma noche, por las calles, por las umbrías solas de los jardines, las penumbras secretas de los taxis sin rumbo, ya respiraba yo inundado de ella, henchido, alegrado, exaltado de su rumor, impelido hacia algo que sentía seguro. (1976: 300)

En 1930 publicó su segundo libro de cuentos, *La bella del mal amor*, que obtuvo un reconocimiento elogioso de la crítica. En 1932, la Junta de Ampliación de Estudios les concede una beca para estudiar el desarrollo del teatro europeo moderno. Viajaron por distintos países de Europa, pero la estancia en la Unión Soviética fue decisiva para su formación ideológica, lo



que les llevó a comprometerse con el comunismo. A su vuelta a España, en el año 1933, Rafael y María Teresa se casaron y se afiliaron al Partido Comunista. Por las mismas fechas, María Teresa comenzó a colaborar en *El Heraldo de Madrid*, con una serie de crónicas sobre el teatro ruso llamada *El teatro internacional*. Ese mismo año fundaron la revista revolucionaria *Octubre*, de la que se publicaron unos pocos ejemplares, casi todos distribuidos entre sus amistades.

Al año siguiente, publicó su libro de cuentos *Rosa-Fría, patinadora de la luna*, en el que reinventa las tradiciones acercándolas a la modernidad y reformulando historias que estaban en *Marinero en tierra* de Alberti y otros libros. En la misma época participaron en distintos acontecimientos: en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en la Unión Soviética y en Estados Unidos en unos viajes informativos para dar a conocer la situación de los mineros de Asturias. Esta última travesía les llevó a una estancia de once meses en México, en donde María Teresa impartió conferencias y trabajó en su siguiente libro de cuentos: *Cuentos de la España actual*, fiel retrato de la España anterior a la guerra. Regresaron a Madrid en octubre de 1935, después de la caída de Gil Robles.

Cuando se produjo el sublevamiento militar de julio de 1936, estaban en Ibiza, a donde se habían trasladado para descansar y trabajar. Allí pasaron veinte días en una gruta hasta que la isla fue liberada y pudieron regresar a Madrid. Se incorporaron a la Alianza de Intelectuales Antifascistas y, junto a otros intelectuales, fundaron la revista *El Mono Azul*. Tuvo un papel muy destacado dentro de la Alianza, ya que desde su puesto de secretaria colaboró en la organización del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. Este acontecimiento favoreció la llegada de los grandes escritores e intelectuales del siglo XX para apoyar a la República: Paul Eluard, César Vallejo, Ernest Hemingway, George Orwell o Langston Hughes, entre otros.

Sin embargo, su papel más destacado durante la contienda fue su participación en la salvación de algunos cuadros del Museo del Prado, además de su labor en el frente con Las Guerrillas del Teatro y en el Teatro de Arte y Propaganda, en donde dirigió distintas obras. En 1939, antes de que la guerra terminase, el matrimonio Alberti-León salió de España hacia Orán y desde allí a Francia. Durante su exilio parisino trabajó junto a Rafael en la radio Paris Mondial, aunque pronto tuvieron que volver a emigrar hacia América del Sur. Permanecieron durante veinticuatro años en Argentina, en los que encontraron la estabilidad para poder desarrollar sus respectivas carreras, aunque fue María Teresa quien más sacrificios hizo y más dinero llevó a

la casa, con la realización de textos para la radio, la televisión y el cine. En 1941, a la edad de 39 años, nació su hija Aitana.

En 1963 se trasladaron a Roma, donde vivieron hasta abril de 1977, fecha en la que regresaron a España. En la casa del Trastevere, María Teresa escribió su libro más conocido, su autobiografía, *Memoria de la melancolía*. En Italia empezó a padecer los primeros síntomas del Alzheimer, enfermedad que habían sufrido su abuela y su madre, y por la que años después de su llegada a España fue internada en una residencia a las afueras de Madrid. María Teresa León Goyri murió el 13 de diciembre de 1988, sin haber tenido ni el reconocimiento literario ni institucional que se merecía.

## **2. Obra: esbozo literario**

María Teresa León tuvo una carrera literaria muy prolífica, en la que durante más de cincuenta años cultivó la mayoría de los géneros, a excepción de la poesía. Destacó sobremanera como autora de relatos breves, fundamentalmente cuentos, aunque no hay que olvidar que su obra más célebre y celebrada sigue siendo *Memoria de la melancolía*. A continuación, se presenta un esbozo de la producción literaria de María Teresa León, donde se atenderá a la prosa —en la que distinguiremos la breve de la extensa— y el teatro al que se dedicará un capítulo entero, pues como ya se ha dicho en la introducción, es necesario para situar los trabajos que la autora riojana realizó en el exilio argentino.

Como ya se ha dicho anteriormente, el relato breve es el tipo de texto más abundante en su carrera literaria, pues llegó a publicar siete antologías de cuentos. *Cuentos para soñar* fue su primer libro (1928), en el que ya se revela una indudable vocación como narradora y contadora de historias. La principal peculiaridad de esta obra es la vinculación del libro con la tradición cuentística universal, pero acomodándose a las estéticas modernas. La obra es una mezcla de cuentos, en que se insertan unos dentro de otros, siguiendo un procedimiento presente en toda la tradición literaria. El texto está presidido por el interés de la autora por transmitir a su hijo —destinatario del libro— todo un mundo de sueños y fantasías. Para ello, introduce en el relato a los personajes más clásicos de los cuentos de los Hermanos Grimm (Blancanieves) y de Perrault (la Bella Durmiente, Cenicienta, Pulgarcito).

*La bella del mal amor* (1930) es su siguiente antología, compuesta por media docena de cuentos castellanos que remiten al Romancero, y a un motivo muy recurrente, el de la malcasada o malmaridada. Los cuentos se asientan en una tradición, que, por un lado, entronca con la

poesía tradicional y, por otro, con la literatura regional propia del 98. Para la autora es una necesidad señalar que la mujer es la víctima principal del desamor y activa vengadora en casos de desengaño por un matrimonio errado, que le produce engaños, llantos y humillaciones. Con este libro se puede apreciar el interés que tenía María Teresa por el Romancero, aprendido en casa de los Menéndez Pidal-Goyri, y su intención de renovar los temas romanceriles para criticar la situación de la mujer en el ámbito rural.

En 1934 publicó *Rosa-Fría, patinadora de la luna*, una serie de relatos de corte vitalista y fantástico con detalles vanguardistas, que van acompañados con las ilustraciones naifs y surrealistas de Alberti. La autora elabora historias en las que se funde la cosmovisión moderna –los deportes de invierno o los ecos revolucionarios– con la literatura infantil tradicional. La fantasía se mide con las dosis exactas de verosimilitud realista, de modo que el plano real y el imaginativo se complementan y exigen correspondencia de claves interpretativas. Algunos de los cuentos tienen una relación directa con algunos poemas de Alberti, con títulos homónimos como «Rosa-Fría, patinadora de la luna» y «El pescador sin dinero».

María Teresa León terminó de escribir *Cuentos de la España actual* (1935) en México. El libro tiene una intencionalidad política y social clara, en la misma línea que la publicación de la revista revolucionaria *Octubre*: mostrar un país enmarcado en el Bienio Negro, los sucesos de Asturias y la victoria del Frente Popular. Retrata los prolegómenos de la Guerra Civil y la represión colectiva sirve de trasfondo a unos casos particulares y anónimos, en los que la miseria y la violencia adquieren grandes cotas de dramatismo. En los relatos se presentan tres variantes del mismo personaje marginado: el niño, la mujer y el anciano.

*Morirás lejos* (1942) fue la primera antología de cuentos publicada en el exilio. Está compuesta por ocho cuentos nuevos, que son fruto de la estancia en México en 1935 y de la experiencia de la Guerra Civil, pero redactados en el exilio, y diez reeditados con algunas variaciones. Su siguiente conjunto de relatos fue *Las peregrinaciones de Teresa* (1950), con el que abandona la línea seguida hasta ese momento y da comienzo a su etapa de recuperación de la memoria. En todos los cuentos se atisba algo de la autora: sus personajes suelen elegir un camino y lo defienden hasta el final, como hizo la propia María Teresa a lo largo de su vida. Su última incursión en los relatos fue *Fábulas del tiempo amargo* (1962), su obra más ambiciosa, en donde su arte literario alcanza el máximo grado de madurez. Está formada por cinco relatos que se enmarcan en una unidad con sentido más amplio: son historias de un tiempo histórico y dolorido, marcado por el exilio y la soledad.

María Teresa León también escribió un conjunto de novelas y biografías noveladas a lo largo de su exilio. Solo escribió tres novelas: *Contra viento y marea* (1941), *Juego limpio* (1959) y *Menesteos, marinero de abril* (1965). La primera novela está dividida en dos partes claramente diferenciadas: la primera, en la Cuba sometida a la represión de Batista; la segunda, el Madrid sitiado de la Guerra Civil. La novela pretende simbolizar la hermandad de dos pueblos que luchan contra la opresión. *Juego limpio* es su segunda novela, y se centra en las andanzas y experiencias de Las Guerrillas del Teatro; incluso la propia autora se hace presente en la obra. La última de sus novelas, *Menesteos, marinero de abril* trata de la fundación de El Puerto de Menesteos y de la biografía imaginaria del personaje.

María Teresa se interesó por varias figuras de la historia de España y les rindió homenaje con la elaboración de una serie de biografías noveladas sobre Rodrigo Díaz de Vivar; sobre su mujer, Doña Jimena; sobre Gustavo Adolfo Bécquer y sobre Miguel de Cervantes. Todos estos personajes tienen en común el sentimiento de frustración, contratiempos, exilios y cautiverios, injusticias y una fuerte conciencia histórica del momento que vivieron. Las figuras de El Cid y Doña Jimena siempre estuvieron muy presentes en la trayectoria de la autora, ya que le recordaban a su tierra burgalesa y a lo aprendido en la casa de los Menéndez Pidal- Goyri. *El Cid Campeador* (1954) se divide en veintiún capítulos con tres fases que corresponden al itinerario del héroe épico: las mocedades, la madurez y la vejez, muerte y conversión en mito. Con *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes* (1960), María Teresa le hace justicia a esta figura, fiel compañera de exilios y avatares, en los que la autora se ve reflejada. *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer* (1946), ideado como un guion cinematográfico, recrea las pasiones entre el poeta sevillano y Julia Espín. La última, publicada en España en 1978, es *El soldado que nos enseñó a hablar*, dedicado a Miguel de Cervantes, donde imagina la vida del autor alcalaíno.

Escribió otro tipo de libros difíciles de clasificar como, por ejemplo, *La historia tiene la palabra* (1944) en el que habla de la salvación de los cuadros del Museo del Prado; *Sonríe China* (1958), un libro de viajes sobre su estancia en la China de Mao Tse-Tung, y *Nuestro hogar de cada día* (1958), fruto de sus colaboraciones en una revista y radio argentina, en donde da una serie de consejos para el hogar, aunque sin abandonar la reivindicación feminista.

Sin lugar a dudas, *Memoria de la melancolía* (1970) merece un lugar destacado en esta revisión de su obra. Este libro es el mejor de los que escribió, en la cumbre de su carrera, en el que intentó rescatar de las garras del olvido toda su existencia. Se respira un fuerte sentido de la responsabilidad histórica y un pudor recurrente a la hora de narrar lo vivido, con un gran

optimismo vital. *Memoria de la melancolía* incorpora relatos en tres niveles: el primero, la recuperación de la memoria histórica de los exiliados españoles y abundantes reflexiones sobre la necesidad de memoria; el segundo, el momento en el que ella escribe desde el exilio, lo que significó vivir fuera del país y la angustia de no saber si volverá; y el tercero, el paso de la madurez a la vejez.

### III. MARÍA TERESA LEÓN, AUTORA TEATRAL

Resulta complicado abordar esta faceta de la carrera literaria de María Teresa León sin dar testimonio de la importancia que tuvo para ella el teatro a lo largo de su vida. En numerosos pasajes de *Memoria de la melancolía* se aprecia el amor que profesaba a la escena y a todo lo que estuviera relacionada con ella. Ya desde su niñez León manifestó su deseo y atracción por el teatro:

Bueno, yo, en realidad, no era comedianta. En mi casa habían dicho: ¿la niña, cómica? ¡Jamás! En nuestra familia todas las mujeres han sido decentes. La niña cerró los ojos ante aquella palabra amenazadora de decencia para toda la vida. Pero una vez alcanzó a subir a un escenario y dijo versos. [...] Se sintió satisfecha hasta el borde y siguió diciendo versos, declamando lo que deseaba vivir y que ya estaba escrito. [...] Era su estado de gracia. Había encontrado aquella muchacha un asilo seguro. (1998: 113)

Más adelante, rememora un diálogo con el pintor y escenógrafo Santiago Ontañón, con el que representó *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* de García Lorca, en donde realiza la siguiente afirmación: «Ya te conté que el teatro es mi paraíso perdido» (1998: 116). En esa afirmación se percibe la frustración de la autora al no poder dedicarse completamente al mundo del espectáculo. En la última página de *Memoria de la melancolía*, María Teresa confiesa a su amigo el escenógrafo y pintor Gori Muñoz lo siguiente: «Sí, tú hubieras sido el único escenógrafo posible de mi memoria recordando» (1998: 544).

Estos deseos de vivir en los escenarios se materializaron durante los años 30. Primero, llevó a cabo un intento de renovación de la escena española junto con su esposo, a través de la creación de la revista *Octubre* y la convocatoria de un concurso de obras teatrales que reflejasen sucesos revolucionarios. Esta iniciativa estuvo motivada por el estudio que habían realizado del teatro europeo durante el viaje que habían hecho por el continente, gracias a una beca de la Junta para la Ampliación de Estudios. Las impresiones de este viaje fueron plasmadas por María Teresa en una serie de artículos llamada «El teatro internacional», que se publicaron en *El Heraldo de Madrid*. En dichos textos reflexionó sobre la necesidad de implantar un modelo similar al ruso en España, con una mayor proximidad de la dramaturgia a las clases más populares e incluso llevarlas a las fábricas. La influencia del teatro ruso, así como del europeo en general, y la urgencia de

concienciar al espectador a través de la escena, llevan a la autora logroñesa a inclinarse por el teatro de agitación política, que dio como resultado *Huelga en el Puerto*, texto del que se hablará más adelante.

En segundo lugar, su incesante actividad durante la Guerra Civil<sup>1</sup>, momento en el que dirigió el Teatro del Arte y Propaganda, radicado en el Teatro de la Zarzuela, y las Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro, compañía itinerante que hacía sus representaciones en los frentes. La creación de la primera compañía que se ha citado estuvo ligada al Consejo Central del Teatro, organismo gestado por el Ministerio de Instrucción Pública para la difusión de un teatro de urgencia con fines propagandísticos. El teatro de la Zarzuela vio la consagración de María Teresa León como directora teatral con la representación de *La tragedia optimista* de Vsevolod Vichnievski en octubre de 1937 y el aclamado estreno de *Numancia* de Cervantes, adaptación libre de Rafael Alberti.

La actividad del Teatro de Arte y Propaganda fue reconducida hacia Las Guerrillas del Teatro, grupo ambulante que se había creado desde el Ministerio de Instrucción Pública y que debía de tener las siguientes características: un máximo de quince actores que se harían cargo del vestuario y de animar la representación con música; dos responsables (uno político y artístico, otro organizativo); las actuaciones se realizarían al aire libre sobre tablados o en salas, pero siempre reduciendo al mínimo las necesidades. El contenido de las obras no era necesariamente político, mezclaban el teatro clásico (piezas cortas como el entremés o el sainete) con cantes y bailes populares. Muchos de los actores eran soldados que estaban en distintos regimientos y que eran reclamados para integrarse dentro de las compañías itinerantes. De los distintos grupos que formaban Las Guerrillas del Teatro, María Teresa guiaba Las Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro, que tenía su sede entre el Palacio del Pardo y el local de la Alianza de Intelectuales, y era el grupo más activo de todos. En el siguiente fragmento de *Memoria de la melancolía* queda patente la importancia que tuvo para María Teresa participar en ese proyecto:

Si a algo estoy encadenada es al grupo que se llamó “Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro”. Lo hicimos derivar de una gran compañía de teatro [...] capaces de representar *La destrucción de Numancia*, de Cervantes, bajo un techo bombardeado de Madrid que se mordía los dedos de rabia. El pequeño

---

<sup>1</sup> Sobre la actividad teatral durante el periodo bélico hay una nutrida bibliografía (Marrast, 1978; Gómez Díaz 2006; Aznar Soler, 2010) que, con frecuencia, se ha centrado en el estudio de las representaciones del bando republicano, ocupándose de las iniciativas llevadas a cabo por María Teresa León, entre otras muchas. No obstante, trabajos más recientes, como *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española* (2013) del profesor Emilio Peral Vega, han arrojado luz al resto de grupos teatrales del bando republicano y de la recuperación de los movimientos escénicos del bando nacional. A pesar de su edificante lectura, no se ha citado expresamente en esta investigación, puesto que no se ocupa de la labor del Teatro de Arte y Propaganda ni de Las Guerrillas del Teatro.

grupo que se llamó “Guerrillas del Teatro” obedecía a las circunstancias de la guerra. Fue nuestra pequeña guerra. Muchas veces he contado el arrebatado entusiasmo de aquellos días, altos y serenos, de conciencia limpia. La guerra nos había obligado a cerrar el gran teatro de la Zarzuela y también la guerra había convertido a los actores en soldados. Este llamamiento a las armas nos hizo tomar una resolución y la tomamos. ¿Por qué no ir hasta la línea de fuego con nuestro teatro? [...] Participaríamos de una epopeya del pueblo español desde nuestro ángulo de combatientes. (1998: 112-113)

Las obras que se representaron aunaban el teatro clásico, por ejemplo, obras de Calderón como *El dragoncillo* o *Los alcaldes de Daganzo* de Cervantes, con teatro de circunstancias como *El sabotador* de Santiago Ontañón. Incluso durante los años de guerra, María Teresa León participó en algunas representaciones como actriz. Destaca su papel protagonista junto a Santiago Ontañón en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Federico García Lorca, en el homenaje que se le realizó en septiembre de 1938 para que nadie olvidase al poeta. Su otra gran interpretación fue en la *Cantata de los héroes y fraternidad de los pueblos* de Alberti, que ella misma dirigió y en la que representó a una emocionada España, en el acto de despedida a las Brigadas Internacionales. Su última labor cultural en España fue la creación del Cine-Teatro-Club de Madrid a finales de 1938.

A continuación, se va a presentar un breve comentario de las obras dramáticas que se conocen hasta la fecha de María Teresa León: *Huelga en el puerto*, *La libertad en el tejado* y *Sueño y verdad de Francisco de Goya*.

### **1. *Huelga en el puerto***

*Huelga en el puerto* es una pieza teatral publicada en 1933 en *Octubre*, la revista revolucionaria que fundaron María Teresa y Rafael. El texto salió a la luz en un contexto de fuerte agitación política, que provocó un enérgico compromiso de los escritores con la situación que vivía España y que explica por qué algunos autores se interesaron por el drama social. Los textos más significativos de esta línea fueron *Asturias* de César Falcón, *Seisdedos* de Pascual Pla y Beltrán y la obra ya citada de María Teresa, *Huelga en el puerto*.

Como ya había hecho con su antología de relatos, *Cuentos de la España actual* (1932), María Teresa continuó con la línea social en su producción dramática, acercándose a las directrices del teatro político, que había expuesto Piscator y el teatro ruso, que siempre fue una gran influencia para ella. La autora recoge un hecho histórico sucedido en Sevilla en noviembre de 1931, en un clima de frecuentes enfrentamientos sindicalistas entre la CNT y el Sindicato de Transportes de la Unión Sindical, vinculado al Partido Comunista Español, y que desembocaron

en la huelga general de enero de 1932. Según señala Gregorio Torres Nebrera, en su libro *Los espacios de la memoria, la obra literaria de María Teresa León*, puede que la autora se viera influida por «el texto de John Galsworthy, *La huelga*, pieza estrenada en 1909 y editada en España en los años 30, en la Biblioteca Nueva, y traducida por Luis Araquistáin, pues ambos títulos, el del inglés y el de María Teresa, presentan significativas similitudes en el argumento general» (1996: 194). A lo largo de la pieza teatral, que difícilmente se puede adscribir a ningún género dramático, aparecen una serie de personajes que dan cuenta de los problemas de la población en los años 30: el hambre; la incertidumbre laboral, con la bajada de los sueldos y el aumento de las horas de trabajo; pero también la inquietud sobre el futuro de los hijos; el enfrentamiento entre clases, escenificado por el patrón, y la ignorancia.

El texto comienza con dos escenas: la primera, que se repetirá al comienzo de todas las secuencias, con El Telegrafista que va proporcionando información sobre el transcurso de la huelga; la segunda, con unas mujeres que discuten en el mercado sobre el hambre y las malas condiciones en las que viven los obreros parados. Más tarde, se ve cómo las mujeres que trabajan en una fábrica de aceitunas manifiestan a otros trabajadores las circunstancias de los jornaleros, a quienes van a reducir el salario. Finalmente, tras los intentos disuasorios de las viejas, los empleados del puerto no cargarán las mercancías. Ante tal situación, el Gobernador decide terminar con la huelga de manera violenta, siguiendo así el consejo de Cara y Voces del Patrono, el Ministro y el Capitalismo. Mandan a Adame para que intervenga en el conflicto a favor de los patronos.

El Telegrafista da noticia de que los guardias de asalto han intervenido y algunos trabajadores han sido trasladados al presidio de El Puerto de Santa María. Como consecuencia de este acto, se produce una interesante reflexión por parte de un grupo de mujeres sobre el desasosiego que sienten ante el futuro incierto de sus hijos. Por una de las acotaciones, el lector sabe que ha habido unos disparos y una mujer ha muerto, lo que provoca un sentido discurso de un obrero y la consiguiente declaración de huelga general en todo el país. La pieza termina con El Telegrafista uniéndose a la reivindicación y al canto generalizado de *La Internacional*.

Uno de los grandes aciertos de la obra son los personajes, que se pueden clasificar en dos grupos: individuales y colectivos. En la primera categoría destaca la figura de El Telegrafista, que actúa como narrador e introductor de la acción dramática, marca los límites de cada secuencia y al final de la pieza se levanta al igual que el resto de los obreros. Este personaje, que aparece como imparcial, desarrolla una firme conciencia política en el transcurso de la obra, lo que puede interpretarse del siguiente modo: el público, que se presenta ante la



pieza de manera objetiva, se sitúa del lado de los desfavorecidos. De este modo, el espectador asiste a la transformación ideológica del operador.

En el segundo grupo están los personajes colectivos (obreros del puerto, viejas, policías, patronos), que la autora crea para transmitir el mensaje de la obra y como representación global del proletariado, por eso carecen de nombre o de rasgos psicológicos concretos. Su función es encarnar unas determinadas ideas: los trabajadores reivindican sus derechos, la patronal explota a los obreros, y las madres temen por el futuro de sus hijos. Respecto a este tipo de interlocutores, Francisco Mundi, en *El teatro de la guerra civil*, hace una afirmación muy acertada:

Todo el pueblo tiene la palabra en esta obra de clara tendencia “populista”, para llamarla de alguna manera, y valga la redundancia, aunque quizá sería más acertado utilizar el término “obrerista”, puesto que la colectividad protagonista está encarnada en obreros-obreras con perfecta conciencia de clase social, pues todos saben la posición que ocupan en el lugar de producción del país, o de Sevilla, para concretarnos al texto. (1987: 146)

Estos personajes no muestran una psicología definida ni actúan de manera voluntaria, son, como dice Mundi, representaciones de la colectividad que tienen una conciencia social. Su función es favorecer la reflexión ideológica de los espectadores y mostrarles que los problemas de los trabajadores son los mismos que los suyos. A pesar de esta fuerte carga ideológica, la obra es optimista y propone un futuro en el que el proletariado saldrá victorioso en su lucha.

Otra forma que tiene la autora de diferenciar a los personajes es mediante el lenguaje que emplean. El Telegrafista se caracteriza por un tono lacónico, marcado por el ritmo del código morse y la exactitud del mensaje transmitido, que solo se rompe al final de la pieza cuando se pone a favor de los obreros: «**EL TELEGRAFISTA.**- (*Después de pulsar un momento el morse*) Huelga.- Entiendo.- Huelga 24 horas.- Entiendo.- 7.500 obreros.- Entiendo.- Entiendo.- Entiendo... (2003:77)». La caracterización lingüística que se hace de los obreros es elaborada, ya que poseen un discurso bien estructurado con un mensaje claro con el que llegar a sus compañeros, cuyos alegatos reflejan cada una de las preocupaciones propias de la clase trabajadora, además de apoyarse en un lenguaje sencillo y directo:

**UN OBRERO.**- Camaradas: el planteamiento de la huelga obedeció al principio revolucionario de la solidaridad. ¿Junto a quién estáis, nos preguntan? A vuestro lado siempre, clase trabajadora, ayudándoos en esta marcha hacia adelante, interceptada por cárceles y muerte, que es la revolución proletaria. (2003:87)

En cuanto a los temas, cabe destacar las condiciones precarias de los obreros, así como la desesperanza de las madres por el porvenir de los hijos. Sin embargo, el tema de fondo de la obra es un llamamiento a la unidad de los trabajadores, ya que con su lucha constante y su unión lograrán una mejora en sus condiciones de vida. Otro de los temas predominantes es la reflexión silenciosa sobre el papel de la mujer, como madre y obrera, en donde María Teresa León dota a los personajes femeninos de una clara conciencia revolucionaria. En el fragmento citado anteriormente, la Mujer Siete anima a sus congéneres a luchar por sus derechos y a apoyar a sus maridos.

Tanto Torres Nebrera (2003:17) como Pilar Nieva de la Paz (1993:178) y Estébanez Gil (1995:285) destacan la eficaz utilización del espacio escénico y de la luz. Según se lee en las acotaciones, la puesta en escena sugiere una disposición espacial del escenario dual: a la derecha del espectador, la mesa de El Telegrafista; a la izquierda, el lugar en el que se desarrolla la mayor parte de la acción; en el fondo, el puerto de Sevilla. Esta situación también utiliza a El Telegrafista como hilo conductor de la distribución del escenario, pues es el único personaje que permanece a lo largo de todas las secuencias. Esta utilización del espacio, junto a la iluminación de las escenas, dota a la obra de cierta simultaneidad, ya que se desconoce el tiempo en el que transcurre la acción y, por lo tanto, se puede interpretar como que las secuencias son paralelas. Otro aspecto que afianza el contenido ideológico de la representación es la utilización de La Internacional, el himno de los trabajadores, que suena al final de la pieza para aportar un tono optimista con el objetivo de elevar la moral de los obreros.

Para concluir el análisis de esta primera obra se puede señalar que los grandes aciertos de la obra son, por un lado, el personaje de El Telegrafista –caracterizado por su laconismo–, que simboliza la toma de conciencia que tiene que llevar a cabo el espectador; por el otro, las innovaciones técnicas, tales como la utilización del escenario como espacio en el que las acciones se desarrollan de manera simultánea, la descripción del uso de las luces y la incorporación de la música al final para incluir el optimismo y la esperanza en la lucha obrera. Sin duda alguna, *Huelga en el puerto* es un buen ejemplo de teatro político y de literatura comprometida.

## 2. *La libertad en el tejado*

*La libertad en el tejado* es la pieza teatral más compleja de toda la producción dramática de María Teresa León. Dicha complejidad no se debe solamente al tema y a la puesta de escena, sino a la dificultad que plantea respecto a la fecha de composición, pues se desconoce cuándo pudo escribirse. Algunos estudiosos como Gregorio Torres Nebrera o Manuel Aznar Soler sitúan la obra en Argentina a mediados de la década de los 40, después de la Segunda Guerra Mundial. No obstante, gracias a la edición que elaboró Gabriel Cacho Millet (2016) con textos radiofónicos y con correspondencia de la autora, podemos saber que a principios de 1970 León intentó mover el manuscrito por numerosos círculos con el fin de presentarlo al premio literario León Felipe y para llevarlo a escena. Finalmente, el texto se dio a conocer gracias al actor Salvador Arias, a quien la autora se lo había entregado y que lo entregó a la revista segoviana *Encuentros* para su publicación a finales de los 90.

Aznar Soler sitúa la génesis del texto con dos referencias fundamentales: Madame Pimentón y *Fábulas del tiempo amargo*. La primera fue una antigua bailarina que sufrió un incendio en su camerino del teatro; la autora reconstruyó su historia en un artículo en el *Correo literario* y la traslada a los recuerdos de su infancia madrileña. La segunda, su mejor libro de cuentos y concretamente el último texto “Por aquí, por allá”, en donde una voz narrativa relata el dolor y la angustia del exilio y el deseo de volver a España. El título de la obra, *La libertad en el tejado*, indica la inestabilidad de una libertad que reside en el tejado, que está en el aire y que El Hombre debe pelear para reconquistar.

Tanto Aznar Soler como Torres Nebrera vinculan la obra con el auto sacramental, así como con *El hombre deshabitado* de Alberti. Sin embargo, este es un auto civil desde el punto de vista dramático; no se desarrolla en un acto, y le faltan, desde la perspectiva religiosa, las preocupaciones teológicas, aunque sí se muestran los dilemas políticos, morales y poéticos. En el texto destaca el empleo de algunas características del auto sacramental como la alegoría, el carácter conceptual y la libertad de la fantasía. Una de las muestras más clara de que *La libertad en el tejado* es un auto es la aparición de la tarasca — figura asociada a la fiesta del Corpus Christi y, por lo tanto, relacionada con los autos sacramentales— en el primer acto: «**HOMBRE SEGUNDO.**- Terminado nuestro reconocimiento y pudiendo suponer que el oro cayó de alguna nube indeterminada, pueden seguir arreglando la Tarasca, buenas gentes. El pueblo necesita fiestas» (2003: 118). No obstante, la mayor parte de los elementos religiosos se perciben en el tema, donde se entremezclan componentes bíblicos, como la salvación —también frecuente en los autos

sacramentales—: «[...] Cuentan que Noé recogió sobre su navecilla un animal de cada especie. [...] Todos los que aquí ves, tienen voluntad de salvarse. ¿Para qué? ¡Ah! Ésa es la gran consternación de los hombres» (2003: 157) — o la revisión de la historia de Caín y Abel, con otras historias mitológicas, por ejemplo, la de Andrómeda y Perseo.

El texto comienza con Sabelotodo, Maricastaña y Madame Pimentón en el tejado mientras se lamentan sobre la falta de alimento en los días de Pascua. Allí conversan sobre la situación en la que vive Sabelotodo, que apenas sale a la calle, y tras una pequeña disputa, Madame Pimentón tira unas monedas de oro por el tejado. De pronto oyen dos voces, que corresponden a El Hombre Primero y El Hombre Segundo —dos policías— que suben a la azotea para buscar el origen de las monedas. Una vez allí, son engañados por Sabelotodo que simula estar preparando una tarasca para el Corpus Christi. Más tarde aparece una pareja de enamorados, El Muchacho y La Chica, que tiene un lenguaje muy literario. Al final del primer acto se introduce en escena La Sonámbula y El Hombre, lo que dará comienzo a la trama principal de la obra.

El segundo acto comienza con las diferencias sociales entre El Muchacho y La Chica, ya que ella pertenece a una familia de represaliados mientras que él es miembro de una afín al régimen. Los jóvenes discuten y Sabelotodo mantiene una conversación con ella en un marcado tono mitológico, en el que Andrómeda ya no es La Chica sino la República («pero ella era la razón de mi razón»). De pronto, El Hombre vuelve a entrar en escena y La Chica se queda prendada con su presencia, resistiéndose a marcharse a pesar de la insistencia de Sabelotodo y La Sonámbula. Más adelante comienza la disputa entre El Hombre y El Otro Hombre, en donde se trata la muerte y la libertad. En ese momento se conoce por qué ha ido al tejado de Sabelotodo: para que le ayude a huir del país. El Hombre comienza a decaer y es La Sonámbula, convertida ya en La Razón, la que le invita a reflexionar sobre todo lo que ha sucedido durante la guerra y la represión. Sin embargo, El Hombre escucha el canto insinuante de La Chica y se enamora de ella, lo que le llevará a pagar un precio muy alto. La Sonámbula intenta evitar que El Hombre opte por el camino fácil de La Chica, metamorfoseada en El Amor, y le recuerda que es un prófugo al que persigue la policía. El Hombre, airado por la actitud de La Sonámbula, coge la escopeta que había traído Madame Pimentón y termina con la vida de la sombra.

El tercer y último acto se inicia con el juicio a El Hombre, presidido por Sabelotodo. Durante el proceso, los habitantes del tejado intentan mostrar a El Hombre y a El Otro Hombre la sinrazón en la que han vivido mucho tiempo y que les ha llevado a la situación en la que se encuentran. Poco a poco se demuestra el bagaje que arrastraba La Sonámbula, que había tenido que huir de todos los sitios. Esto provoca que El Hombre se dé cuenta de que solo buscaba su salvación, no la

de los demás. El Otro Hombre ante todo lo sucedido decide saltar del tejado y terminar con su vida. Aun así, El Hombre sigue buscando y deseando su libertad, pero no tendrá oportunidad de conseguirla, pues Sabelotodo le condena a cargar con La Razón sobre sus espaldas. Al final, La Chica y El Muchacho se reencuentran y deciden comenzar un futuro juntos.

A lo largo de la obra se suceden una serie de motivos mitológicos grecolatinos y bíblicos que la autora adapta al momento histórico en el que transcurre la acción dramática. Los mitos grecolatinos que aparecen son el de Edipo, Sísifo, Prometeo, Narciso, Andrómeda y Perseo, que encuentran correspondencia con cada uno de los personajes (Sabelotodo, El Hombre, El Otro Hombre, La Chica y El Muchacho, respectivamente). La mayoría de estos relatos clásicos están relacionados de un modo u otro con el tema central de la pieza: la libertad. Edipo liberó Tebas del yugo de la Esfinge; Perseo salvó a Andrómeda matando al monstruo que la retenía. Los personajes de Sísifo y Prometeo se encuentran al final de la obra simbolizados en la condena que Sabelotodo establece para El Hombre:

**SABELOTODO.-** (*Levantándose, solemne*) Y condenamos que sufrió persecución, al inocente obligado al crimen, a llevar cargada de razón aunque ande y ande y esa forma blanca se pudra y se le llene la frente de gusanos. (*Dirigiéndose al HOMBRE, que se levante muy lentamente*) Andarás por las ciudades y por los caminos produciendo terror. Pero el terror no provendrá de ti sino de ellos, que te han abandonado. (2003: 198)

Al primero se asemeja por el peso de la razón que tiene que cargar sobre sus hombros por los caminos, y al segundo en que está condenado eternamente a sufrir ese castigo. Brevemente se registra en el texto el mito de Narciso, ahogado tras enamorarse de su reflejo, similar a El Otro Hombre en la escena del pozo.

El tema bíblico se escenifica con la historia de El Hombre y El Otro Hombre, que se aniquilan como los nuevos Caín y Abel del siglo XX. La cuestión cainita es un trasunto de lo sucedido durante la contienda, y que la autora expresa en el relato de El Hombre exactamente igual que en el texto bíblico: El Hombre era un leñador que cuidaba de los pájaros en el bosque y que un día al volver a casa «vi a mi hermano ebrio de gritos, como saliendo de cien tabernas, exterminando con una honda a toda mi minúscula familia...» (2003:163). Además de esta pelea con El Otro Hombre, que no deja de ser él mismo, el tema central de la acción dramática es el conflicto interior de El Hombre, que es incapaz de decidir entre La Sonámbula, que representa la libertad colectiva, y La Chica, que simboliza la salvación individual. De este modo transita buena parte de la obra entre la liberación que le ofrece La Sonámbula y el encadenamiento que provoca el amor. El protagonista, que está determinado por una existencia tortuosa, encuentra

en La Chica la oportunidad de salvarse a través del amor, aunque la culpa por su irreflexión le lleve a ser condenado a cargar con el peso de la razón durante el resto de su existencia.

Entre los temas que ya se han señalado, destacan dos posiciones que a María Teresa León le preocupaban especialmente: la situación de los republicanos que se habían quedado en el país y que formaban parte de lo que se llamó el exilio interior. Estas conductas se observan en dos personajes antagónicos: El Otro Hombre y Sabelotodo. El primero opta por el destierro interior y está más por continuar con su vida que por romper los muros interiores en los que vive. En el lado opuesto se encuentra Sabelotodo, fiel abanderado de la lucha contra el olvido, en el que está sumida la población, y de recuperación de la memoria de todo lo vivido durante la guerra.

Sabelotodo representa la memoria del Madrid que resistió durante la guerra, que sueña desde su tejado con recuperar la libertad perdida y sobrevivir a un presente miserable. Su reclusión es voluntaria, pues vive con la convicción de que tiene las manos limpias y se niega a bajar a la calle, símbolo de la miseria material que abunda en la ciudad. Este personaje encarna la ética y la razón republicanas, que detesta además el olvido y la alienación de los ciudadanos. Sabelotodo es el fiel reflejo de la autora, que en sus memorias trata los mismos asuntos que caracterizan al personaje<sup>2</sup>. Sin duda alguna, a través de sus reflexiones se puede percibir la voz de la autora que quiere expresar el miedo y las preocupaciones de los exiliados, como la pérdida de valores o la falta de compromiso con la libertad. También se aprecia el alegato contra la escalada armamentística que se vivía en los años 40, como señala Vilches de Frutos (2010: 696).

La acción dramática se desarrolla en un espacio escénico concreto, los tejados de Madrid (“¡Capital de la gloria!”), pero también en chimeneas, buhardillas, ventanas, azoteas y una escalera que comunica con la calle. A pesar de ser un espacio único, es muy complejo, pues el

---

<sup>2</sup> En el siguiente fragmento se resume muy bien el pensamiento y las preocupaciones de este diosencillo del tejado:

**SABELOTOD0.-** Calla. Me torturas. Nada de adormideras. Estoy viendo dormirse en pie a la gente bajo diferentes soporíferos. Y aquí, en mi tejado, no quiero sueños. ¿Somos o no somos? La calle es la calle; aquí, es aquí. Abajo que levanten el brazo, o los dos brazos, o los cuatro, o que alarguen el cuello al yugo. Yo, permanezco. (*Se pasea irritado*) ¿Ya han perdido la memoria de lo que ocurrió? (*Mira que las mujeres se han dormido*) ¿Dormidas? ¡Santa simplicidad! Mejor, así no ven la miseria, ni las acciones complicadas de los beodos, ni me ven a mí... Tendrán que esperar otra ocasión para comprenderme. Yo también sueño y en ti, ¡oh impura ciudad convertida en tu sombra! ¡Capital de la gloria! ¡De nuestra gloria también tambaleante, apuñalada! ¿No la veis? Ésta era la casa del Hombre crédulo, la vida podía florecer bajo la vieja verdad del trabajo... Se llamaba... ¡No quiero recordarlo! Mejor será que venda mis barbas al mejor postor. ¡Oh nobles barbas de la Historia, si me podéis oír sabed que únicamente yo aullé a la desgracia! (2003: 122)

tejado es el espacio de los vencidos, el refugio de la libertad y de la resistencia. En el lado opuesto está la calle, que es el espacio externo a la acción dramática, pero también de la represión y de donde vienen todos los personajes que representan el régimen franquista.

El tiempo se presenta como «época actual», que es la única indicación que se da para poder situar la obra en los últimos años de la década de los 40. La acción dramática se ubica en la noche del día de Pascua y concluye en el amanecer con el canto del gallo. El segundo acto se inicia al atardecer y el tercero transcurre durante la noche de ese mismo día. La totalidad de la acción sucede en la oscuridad, que Aznar Soler en su estudio señala como “la noche oscura de la razón, lo que confirma ese tratamiento mítico del tiempo que es característico del auto” (2003: 37).

El texto es rico en acotaciones alusivas a los trajes, el movimiento escénico, la gestualidad, la iluminación y los efectos acústicos. La iluminación tiene un papel muy destacado en la obra debido a su función dramática, por la plasticidad y el cromatismo, pues predomina la penumbra, la sombra y la oscuridad. Los efectos acústicos también son abundantes, con diversos ruidos y cantos, en especial de Maricastaña, La Chica y Madame Pimentón. La indumentaria —sobre todo la de Madame Pimentón y su sombrero— tiene un papel destacado, pues es la seña de identidad de los personajes y los singulariza. En el siguiente fragmento se puede observar el apego que le tiene Madame Pimentón a su sombrero:

**MADAME PIMENTÓN.-** Mi sombrero, no. Todo el mundo tiene algo intocable. Es lo único que me queda. ¿Quién conocería Madame Pimentón sin ese jardín que me cubre las sienes? ¿Cómo podrían los golfillos apedrearme y los niños reírse? No, no, déjame intacto el prestigio de mi leyenda. (2003:129)

Para concluir el análisis de esta obra, se puede afirmar que se trata de un texto muy complejo, debido a la abundancia de símbolos alusivos a la mitología grecolatina y bíblica, así como un buen ejemplo del teatro de la memoria, que pretendía reivindicar el papel de los exiliados republicanos. Esto indica que es una obra muy pensada, destinada a un público conocedor de todos estos códigos y de la tradición literaria española, en concreto del auto sacramental que María Teresa León desacraliza. La adaptación de esta composición dramática religiosa conserva algunos de sus rasgos como la tarasca, las preocupaciones morales o la alegoría de la humanidad, encarnada en El Hombre. Los temas expresados en el texto son atemporales, pues hoy en día se siguen viendo casos en los que el hombre antepone las pasiones individuales al bien colectivo. Para finalizar, cabe añadir que la autora crea una serie de elementos escénicos, tales como efectos lumínicos y acústicos, así como unas pautas acertadas

en cuanto al movimiento escénico, fruto de su experiencia como directora teatral, punto que se desarrollará en la última parte del trabajo.

### 3. *Sueño y verdad de Francisco de Goya*

*Sueño y verdad de Francisco de Goya* es una obra que se ha mantenido inédita hasta su publicación en 2003, en una edición sobre el teatro de María Teresa León elaborada por Manuel Aznar Soler. El editor en el prólogo cuenta que tuvo noticia de este texto gracias al hispanista francés Gerard Malgat, investigador de la obra de Max Aub. La obra se hallaba junto a otros materiales documentales de las retransmisiones en lengua española de Radio París. El manuscrito constaba de 157 páginas mecanografiadas a doble espacio. La fecha de composición del texto es imprecisa, puesto que ni el escrito ni el manuscrito original dan ninguna orientación de cuándo fue redactada, aunque es indudable que se produjo durante su exilio romano.

Otro de los temas que trata Aznar Soler, a raíz de una carta de la autora a André Camp, es la posibilidad de que el texto publicado sea un guion radiofónico o televisivo y no una obra dramática. Sin embargo, Benjamín Prado da cuenta de haber visto un texto teatral cuyo protagonista era Goya. Uno de los argumentos más sólidos que da Aznar Soler para considerarlo un guion dramático<sup>3</sup> es que carece de acotaciones relativas al movimiento escénico, porque solo aparecen las relacionadas con los efectos acústicos, música fundamentalmente. Se ha tenido en cuenta la posibilidad que señala el profesor Aznar Soler, pero se han encontrado suficientes elementos dramáticos que pueden considerar la obra más próxima al texto dramático que al guion audiovisual. El primero que justifica esta opinión es que el personaje de Goya está perfectamente caracterizado; se puede apreciar la contradicción humana del protagonista a lo largo de las catorce escenas. El segundo argumento es el tema que trata, siguiendo la misma línea que en las biografías noveladas: el exilio y el destierro del protagonista. No obstante, se considera necesario señalar que debido a la brevedad del trabajo y a las dificultades que presenta el texto no se elaborará un análisis tan exhaustivo como el de las dos obras anteriores.

---

<sup>3</sup> Con el término guion dramático, Aznar Soler remite a un tipo de texto que transita entre lo radiofónico y lo dramático, como se puede ver en el siguiente fragmento:

Sin embargo, sí es constante la presencia, permanente y abrumadora, de acotaciones que precisan toda clase de sonidos y cuya función no es dramática sino esencialmente ilustrativa y decorativa, como un fondo que acompaña a la acción dramática de este guion radiofónico. [...] La abundancia y variedad de registros de estos efectos acústicos parece confirmar la hipótesis de que [...] debemos considerar por el momento *Sueño y verdad de Francisco de Goya* como un mero guion dramático-radiofónico que vendría a sumarse a los ya conocidos de *La madre infatigable* y *La historia de mi madre*. (2003: 72-74)



La pieza consta de catorce escenas de extensión variable, en las que se narra la vida del pintor aragonés Francisco de Goya, desde su infancia hasta su fallecimiento. Los sucesos históricos determinan en cierto modo la vida del pintor, sobre todo el periodo 1808-1828, desde la Guerra de la Independencia hasta su muerte en Burdeos. El texto tiene como telón de fondo un tiempo especialmente convulso de la historia de España, como fue el reinado de Carlos IV: las destituciones de Floridablanca y Aranda, el imparable ascenso de Manuel Godoy, las sucesivas guerras, las conspiraciones del futuro Fernando VII y la invasión napoleónica, entre otros acontecimientos.

En la obra se presenta el ascenso del joven Goya hasta convertirse en el retratista oficial del rey. El personaje de Goya, en su etapa de madurez, pretende ser más que un simple pintor de cámara que reduce su actividad a hacer retratos: ansía expresar su disconformidad con la realidad del país y mostrar su sensibilidad social a través de la pintura. También se aprecia bien el amor que siente por la XIII Duquesa de Alba, que le propone fugarse juntos, pero es con el fallecimiento de la noble cuando más afectado se muestra el aragonés. A partir de este momento comienza su declive como pintor: pierde la audición, lo que provoca un cambio en su carácter que le lleva a realizar sus pinturas negras; muere su mujer, Josefa Bayeu, y la inestabilidad política le hace plantearse el exilio, pues los liberales e intelectuales comenzaban a ser perseguidos. Finalmente, Goya se exilia con gran pesar a Burdeos (“¡El exilio! Hijo, ¿tú sabes lo que es eso? ¿No se te parte el corazón de pensarlo?”. 2003: 389), en donde se reencuentra con algunos amigos, como Moratín. En su desesperación ante el exilio se aprecia la voz de la autora, que consideraba el destierro como uno de los peores acontecimientos en la vida del hombre. Allí fallece, lejos de su patria y de todo lo que construyó a lo largo de su vida.

Un aspecto muy interesante de esta obra es la figura de La Gloria, que hace las veces de narradora, pues va adelantando al lector la acción de cada escena, sitúa el tiempo y el espacio. María Teresa la utiliza para introducir sus propias reflexiones, siempre con un fuerte tono profético: “No cerrarás jamás los ojos, Francisco de Goya. [...] Yo te digo que nadie como tú los necesita para guiar tus manos, porque ellas serán las encargadas de dejar a los hombres que vendrán la imagen en colores y líneas de un siglo de España” (2003: 219). La autora también introduce la dos Españas, liberal y reaccionaria, que se representa por los personajes de Patriota, conservador, y el Ciudadano, liberal. Estos personajes, igual que la acción dramática, tienen una doble lectura, pues representan a los españoles del siglo XIX y del XX.

Otro aspecto muy interesante del texto es el elogio que hace la autora a la heroica resistencia de los madrileños durante los primeros días de mayo de 1808, solo comparable a la

que protagonizaron en un Madrid sitiado por las tropas nacionales. También destaca la integridad moral de los exiliados decimonónicos, que son los mismos que en el siglo XX: los intelectuales y creadores que no estaban dispuestos a renunciar a su libertad y prefirieron ir al exilio a vivir traicionando sus ideales. La autora encuentra numerosas semejanzas entre la época en la que vivió Goya y la España de los años 30, y las representa del siguiente modo: Godoy, al que llama generalísimo, es una representación de Franco; el gobierno de todos es la República, y tras la monarquía se esconde la dictadura militar que convierte a los ciudadanos en súbditos. La figura de Fernando VII, a raíz de su vuelta al poder en 1814 tras el sueño de la libertad, simboliza el autoritarismo en el que se vivía en los peores años de la posguerra. Con todos estos elementos, María Teresa pretendía mostrar la constante lucha del pueblo español para conseguir la libertad y la democracia, y como siempre pagan con el exilio los soñadores que buscan un país mejor.

Para concluir, esta obra representa el sueño de una España solidaria y tolerante, un anhelo de libertad e independencia destruido tanto en 1823 como en 1939 a causa de la intervención militar. Este texto es el mejor ejemplo de la capacidad de lucha y resistencia del pueblo español que, a lo largo de su historia, ha combatido por conseguir una España más liberal y republicana.

#### **IV. GUIONES RADIOFÓNICOS**

##### **1. Aproximación a la presencia de María Teresa León en la radio argentina**

María Teresa León y Rafael Alberti iniciaron su largo exilio desde Madrid a finales de febrero de 1939, días antes del levantamiento del coronel Casado, hasta recalar en Orán a principios de marzo, desde donde tomaron un barco hasta Marsella y luego un tren con destino a París. Allí se establecieron durante un año, en el que tomaron contacto con las personalidades culturales más importantes del siglo XX, como Louis Aragon, Pablo Picasso o Pablo Neruda, entre otros. A pesar de contar con el respaldo del poeta chileno, cónsul de Chile para la inmigración española, el matrimonio de escritores —y especialmente María Teresa— se esforzaron por encontrar un trabajo que les permitiera compatibilizar sus respectivas carreras literarias. Gracias a la mediación de Picasso<sup>4</sup> entraron a trabajar en la radio París Mondial,

---

<sup>4</sup> Gérard Malgat cuenta en su memoria de DEA *“Voix de la France”, Voix de l’exil. Les émissions en la langue espagnole de la radiodiffusion française entre 1945 et 1968* cómo consiguieron hacerse un hueco en la radiodifusión francesa:

situada en los sótanos del Ministerio de Postes y Telecomunicaciones. León en *Memoria de la melancolía* recuerda lo siguiente sobre su entrada en la emisora:

¿Cómo conseguimos que se interesasen por nosotros en el PTT? Hay una fiesta en el origen. Una noche, en casa de Elisabeth de Lanux, nos encontrábamos unos poquísimos españoles de esos sin *récépissé*, [...] Estaba sentado junto a los españoles Albert Sarraut, ministro del Interior de Francia. [...] Al día siguiente los españoles que estábamos allí acudimos a la Prefectura y, por arte de magia, nos fue entregado el *séjour* para París. Poco más tarde nos recibió Monsieur Fraisse, y Rafael y yo entramos a formar parte del equipo de traductores de la Radio Francesa. (1998:396-397)

Allí realizaban todo tipo de tareas relacionadas con las emisiones en español destinadas a América Latina, algunas traducciones, como *Britanicus* de Racine y lo que será un primer paso para los guiones de ficción radiofónica de María Teresa León: representaciones de fragmentos de obras literarias. Así lo rememora el propio Alberti en los capítulos de *La arboleda perdida* que publicaba en el periódico *El País*:

Y a todo esto, tanto yo como María Teresa éramos refugiados políticos, que teníamos que presentarnos todas las semanas a la policía, donde nos reíamos, pues nosotros teníamos permiso para entrar en un ministerio, y en tiempo de guerra, en una radio oficial, en la que el policía que nos controlaba no podía hacerlo. Habíamos formado un pequeño grupo de teatro, en el que figuraban algunos españoles también refugiados en París, como Corpus Barga, Andrés Mejuto, Juan Paredes y alguna muchacha, de la que ahora no recuerdo el nombre. Representábamos fragmentos de *La anunciación a María*, de Paul Claudel, un acto del *Britanicus*, de Racine. (21 de mayo de 1989)

Sin embargo, pronto el matrimonio pudo comprobar cómo su puesto de trabajo peligraba debido a su fiel compromiso político. Muestra de ello es esta anécdota que narra la escritora riojana:

Nosotros habíamos conseguido llegar a París. Hasta trabajábamos. Pero figúrense ustedes que un día, mejor, una noche de las noches interminables que pasábamos en los sótanos de París Mondial transmitiendo para América, Rafael comenzó la lectura de los partes de guerra diciendo: Queridos camaradas de América del Sur... Yo me quedé petrificada. Rafael rectificó: Amigas y amigos. Concluyó la transmisión y lo vi entrar desconcertado y pálido. ¿Y ahora? Pues ahora pensarán que intentabas decir algo... Sabe Dios qué. Estamos en guerra. Sí, en guerra, contestó preocupadísimo. (1998:403)

A pesar de que esa equivocación no tuvo consecuencias para la pareja, las acusaciones vertidas por el mariscal Pétain —enlace que había sido mandado como embajador de Francia en

---

Celui-ci [Rafael] et son épouse María Teresa León ont été embauchés grâce à la recommandation de Picasso auprès d'un de se samis au ministère des PTT. Chaque nuit, Rafael Alberti lit toutes les heures le bulletin d'information aux auditeurs d'Amerique du Sud et gagne ainsi les 48 francs quotidiens qui leur permettent de survivre dans leur exil français. ( 1997:14)

Madrid— fueron determinantes para su salida de la radio francesa y del país. Así pues, el 10 de febrero de 1940, casi un año después de su salida de Madrid, ponían rumbo hacia Argentina, donde pasarían 23 años de exilio literario y vital. En Buenos Aires les recibieron un gran número de amigos y colaboradores que les ofrecieron su ayuda desde el primer momento, como el abogado Araoz Alfaro o el editor Gonzalo Losada, dueño de la editorial en la que publicaron buena parte de su producción literaria en el exilio.

Poco tiempo después de llegar a su nuevo país, comenzaron con la incesante búsqueda de empleo, que, afortunadamente, siempre estuvo relacionado con su actividad literaria, ya fueran conferencias o publicaciones en prensa, lo que les permitió empezar a ganar dinero y no alejarse de la literatura. La década de los años cuarenta fue muy fecunda para María Teresa, ya que en esos años se sucedieron las publicaciones, mientras que trabajaba en la radio, colaboraba en prensa y criaba a su hija Aitana<sup>5</sup>. No obstante, no fue hasta el año 1942 —concretamente en el mes de agosto— cuando, gracias a unas conferencias en la Sociedad Hebraica Argentina, adquirió visibilidad y se inició su participación en la radio argentina, primero en Radio El Mundo y luego en Radio Splendid y Radio Belgrano.

Las emisiones de su programa, *Charlas de María Teresa León* en Radio El Mundo, arrancaron el octubre de 1942 y finalizaron a mediados de 1943. Según cuenta Dora Schwarzstein en su libro *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, el programa de la escritora riojana contaba con un buen número de seguidores dentro del exilio republicano en la ciudad porteña:

Durante la década de 1940 en el Iberia [café] se subía el volumen de la radio y se escuchaban las *Charlas de María Teresa León*. María Teresa recitaba poesías suyas, de Rafael Alberti, de García Lorca y hablaba sobre la Guerra Civil, primero por Radio El Mundo y luego por Splendid. (2001:158)

Cabe añadir que la presencia de los exiliados españoles en los cafés bonaerenses constituía un punto de encuentro, un espacio para debatir y añorar a España, tal y como lo relata León<sup>6</sup>. Por

---

<sup>5</sup> Alberti, en sus memorias, alaba el esfuerzo de su mujer durante esos años:

Yo no sé si podré recordar —o repetir ahora—, María Teresa, todo lo que fuiste, todo lo que diste en tanto tiempo: durante aquellos treinta y tres meses de guerra y luego allá, en Buenos Aires: libros, conferencias, artículos, radio, televisión, películas, alguna de prestigio internacional, como *La dama duende...* y, sobre todo esto, la voz nueva de Aitana, hija de los ríos argentinos... (2009:355)

<sup>6</sup> Al llegar nosotros, sentimos por esa Avenida de Mayo y por esos cafés una ternura inmensa. Era el único lugar de Buenos Aires donde jamás se había aceptado que Madrid había caído el 7 de noviembre de 1939: el único lugar donde, al terminarse nuestra guerra, se había llorado de rabia; el único lugar donde no se habló nunca de nuestra derrota ni de Franco. De Franco, sí, pero no puedo escribir aquí lo que decían de él. (1998: 505)

ese motivo, no es de extrañar que su programa de radio fuera seguido con interés en las tertulias de café.

*Charlas de María Teresa León* tenía una duración de quince minutos y se retransmitía de cinco y media de la tarde a seis menos cuarto. En ese breve espacio de tiempo combinaba en sus textos, que según Ferris «eran claros, limpios, breves, amenos y pensados esencialmente para un público femenino» (2017: 277), la literatura y la historia con temas más femeninos como moda y consejos para el hogar. En estos textos —de los que se hablará en el tercer epígrafe de este trabajo— se percibe el esfuerzo que realizó León para adecuarse a su público, pues numerosas expresiones utilizadas en el español peninsular resultaban malsonantes en Argentina, así como su voluntad por hacer los programas más dinámicos con la presencia de músicos, cantantes o actores que acudían a sus charlas.

Sin embargo, la fortuna no quiso que esta situación se prolongara demasiado, ya que la subida al gobierno del general Perón supuso para ellos numerosos cambios en su vida. En primer lugar, María Teresa vio cómo su ejercicio profesional se veía alterado por la instauración de la censura, hecho que motivó su salida de la radio y, por lo tanto, una considerable pérdida de ingresos económicos; en segundo lugar, a partir de ese momento estuvieron bajo sospecha para las autoridades políticas durante algún tiempo, lo que provocó que en el año 1963 pusieran rumbo a su tercer exilio, en Roma. En el siguiente fragmento de *Memoria de la melancolía* la propia autora relata cómo se convirtió en una víctima de la censura:

Si durante años mis “Charlas de María Teresa León” habían sido transmitidas por Radio El Mundo y, luego, otras audiciones por Radio Splendid, todo se acabó. Yo tropecé pronto con el oficial destacado en Radio El Mundo para censurar los programas. Un día me llamó: Esta poesía no puede recitarse. ¿Por qué? Es de Rubén Darío. Esta es solamente una estrofa del *Canto a la Argentina* que compuso en honor de esta tierra el gran poeta nicaragüense. El hombre, imperturbable, me contestó: ¿Pero no ve que dice veinte veces libertad? Pero así es el himno argentino, le repliqué, échele a él la culpa. Y además, ¿quién me dice que usted no ha cambiado las cosas? Me miró con lástima. Ustedes son capaces de todo. Suspendió la audición. Pocos días más tarde, me hizo subir de nuevo. Tiene que borrarse de aquí hasta aquí. Me señaló varias líneas de un texto de Federico García Lorca. Aún me asombré más. Pero ¿por qué? Y el oficial impertérrito me señaló una palabra. Con asombro leí cama. ¿Por qué no se puede decir esa palabra? Se echó a reír mirándome de arriba abajo como si yo fuese una cualquiera cosa. Porque es incorrecta. La radio entra en todas las familias. No se olvide. Yo no pude más y le lancé a la cabeza: Y usted ¿dónde duerme? Y me contestó fríamente: en el lecho. La alta cultura del oficial encargado de la censura me dejó atónita. Pues ahí le dejo a usted en su lecho y le aconsejo que lo llame cama cuando se acueste usted con su querida. Salí corriendo y creo que me persiguieron por la escalera abajo. (1998:457-458)

Para finalizar este primer apartado, solo cabe añadir que Benjamín Prado sostiene que esta persecución del matrimonio pudo verse acrecentada por la enemistad entre María Teresa y Eva Duarte, tal y como cuenta en *Los nombres de Antígona*:

[...] En una de esas emisoras de radio, María Teresa coincidió con Eva Duarte, la futura primera dama del país en virtud de su matrimonio con el general Perón, y las dos mujeres mantuvieron una agria disputa, al parecer de tipo ideológico. Si es cierto el carácter vengativo que sus biógrafos le atribuyen a Evita, resulta más que posible que esa pelea, y la antipatía personal que surgió de ella, influyesen en la futura persecución política de los Alberti en Buenos Aires. (2001:282)

## **2. Breve teoría sobre el guion radiofónico de ficción: género y forma**

Desde el comienzo de las emisiones radiofónicas, se pudo comprobar que la historia de ficción encontraba en la radio un buen cauce para llegar a la población. Además, pronto se constató, como señalan Emma Rodero y Xosé Soengas en *Ficción radiofónica*, que era el género que mejor funcionaba en la radio, puesto que «hace vivir y sentir al oyente las acciones o pasiones de un conjunto de personajes» (2010:10). Por lo tanto, las historias de ficción a través de la radiodifusión cuentan con dos potenciales: el primero, la ausencia del sentido de la vista favorece y estimula la imaginación del oyente con la proliferación de imágenes mentales; el segundo, la interiorización de la historia que lleva al oyente a identificarse con los personajes, seres contradictorios como él.

Pero, ¿qué es exactamente el género radiofónico? Se puede definir el género radiofónico como el conjunto de «esquemas expresivos que se repiten como tales de un mensaje a otro y que, agrupados, conforman un género, luego el género tiene que ver con la existencia de una estructura narrativa determinada» (Guarinos, 1999:14), que, además, atiende a la distinción entre ficcional y no ficcional, que el oyente se encarga de discriminar. Así pues, se puede establecer la división entre los distintos subgéneros radiofónicos con la ficción y la no ficción como punto de partida. Dentro de lo no ficcional se encuentra los informativos, periodísticos, musicales, documentales; mientras que lo ficcional comprende lo dramático y la publicidad. A pesar de que esta clasificación parece sencilla, algunos espacios, como el magazine, que a menudo combina la ficción y la no ficción, pueden plantear problemas. Sin embargo, en este trabajo se va a referir al género radiofónico ficcional dramático en todo momento, independientemente del programa de radio en el que esté incluido.

Así pues, el género radiofónico ficcional está compuesto por unidades menores, es decir, por guiones dramáticos. En su libro *El guion radiofónico*, Isidoro Martín (1961: 109) define el

guion dramático como «la forma más elevada de expresión en la radio, que ha de poseer las cualidades del drama en la acepción teatral y literario de la palabra», además admite numerosos matices en forma de situaciones, personajes o espacios. A pesar de que Martín cree que en este tipo de texto no hay espacio para la distinción de géneros, algo totalmente opuesto a lo opinado por Roderio y Soengas<sup>7</sup>, presenta una tipología del guion que ha de tenerse en cuenta y que se abordará más adelante. Para que el guion dramático resulte exitoso se debe contar con una serie de elementos indispensables que están presentes en cualquier tipo de texto literario, tales como el argumento, la acción, los personajes, el espacio y el tiempo.

El primero de estos componentes es el argumento, el asunto o materia de la que va a tratar la historia, que ha de tener en cuenta a qué segmento de la población va dirigida su historia, cuánto tiempo tiene para desarrollarla y qué objetivo pretende con su relato. Por un lado, la audiencia determina la profundidad y complejidad del argumento, ya que un público infantil no puede comprender una ficción de suspense, por ejemplo, destinada a adultos. Por otro, el tiempo resulta determinante cuando el autor quiere introducir tramas paralelas a la principal, puesto que si cuenta con una duración de media hora la complejidad del argumento será superior a otra que se emita durante un cuarto de hora. Además, el objetivo se presenta como otro punto fundamental dentro del desarrollo del argumento, pues si el autor quiere mostrar un propósito didáctico, informativo, de entretenimiento o reflexivo tiene que hacerse expreso en relación al tiempo y la profundidad de la historia.

Dentro del desarrollo de la historia, la acción también presenta un papel destacado, puesto que tiene que reflejar los hechos que suceden, siempre atractivos y llamativos para el oyente. Asimismo, en el transcurso de la historia los cambios y acontecimientos se suceden con frecuencia, algo básico en el conflicto dramático y que impide que los personajes puedan resolver su situación. Por este motivo, la acción principal nunca ha de ser previsible, deben suceder acontecimientos inesperados para que el oyente se mantenga todo el tiempo alerta y pendiente del relato. Por último, la acción tiene que confluir en algún punto con la emoción, ya que «los sentimientos son siempre importantes no solo porque contribuyen a conmover a la audiencia sino porque con ellos se consigue un mayor grado de identificación con los personajes, precisamente porque son más auténticos.» (2010:84).

---

<sup>7</sup> Frente a lo que opina Isidoro Martín de la división en géneros del guion dramático, Roderio y Soengas sostiene que los géneros literarios pueden servir de base para realizar una distinción dentro del género radiofónico ficcional.

El espacio tiene la función de delimitar el relato y caracterizarlo a través de sonidos y recreaciones auditivas, debido a la ausencia del sentido de la vista. Asimismo, mediante las intervenciones de los personajes y sus transiciones espaciales que se verbalizan, el oyente puede conocer en todo momento en qué lugar se encuentran los protagonistas y les facilita la construcción del emplazamiento en su imaginación. La sonoridad se descubre como la principal herramienta que tiene el espacio para hacerse expreso en la historia, puesto que, si la acción se está desarrollando en una estación de tren, por ejemplo, se oirá el ruido del tren al llegar, a los viajeros que transitan o los avisos de la megafonía.

En cuanto al tiempo de la historia, hay que señalar que se encuentra limitado por el tiempo real, es decir, a la extensión del programa en el que se inserte la ficción. Rodero y Soengas (2010:89) señalan tres modalidades de tiempo teniendo en cuenta la duración de la radiotransmisión: la primera, el tiempo del relato y el tiempo de emisión coincidan, solución poco habitual; la segunda, el tiempo del relato es mayor al tiempo de emisión, muy común en cualquier medio (películas, novelas, obras de teatro) que presenta una historia que transcurre en años narrada en un tiempo concreto; la tercera, el tiempo del relato es inferior a la duración, es decir, un acontecimiento que en la historia suceden en cinco minutos y se cuenta de manera prolongada para adecuarse al formato.

Por último, la construcción correcta de los personajes marca la diferencia entre una producción exitosa y otra con menos fortuna. La caracterización de los personajes, ya sea por su psicología y manera de actuar, ya sea por el timbre de la voz o alguna seña de identidad, es fundamental para que el relato pueda desarrollarse. Asimismo, los personajes tienen que tener una existencia azarosa que les procure situaciones que enriquezcan la historia y les permita mostrarse como seres perfectamente delimitados. Un personaje plano o poco caracterizado resulta un lastre para la historia, ya que el oyente no acierta a ubicarle en una trama determinada o no le asocia un rasgo significativo.

Así pues, el género radiofónico ficcional tiene su materialización en los guiones, que pueden ser: obra completa, serial, episódico o guion educativo. La diferencia principal estará relacionada con la intencionalidad del creador, ya que factores tales como la duración, la originalidad de la trama o el fin que se pretende con el texto, definen ante qué tipo de guion estamos.

Primero, la obra completa puede partir de una idea original o ser la adaptación de una novela, obra de teatro o película. La ventaja que tiene realizar una adaptación de un texto



literario es la gran cantidad de posibilidades que ofrece, ya que una novela, por ejemplo, dependiendo de cómo se quiera realizar la versión, se puede emitir en varias entregas, lo que favorece al desarrollo de la totalidad de la acción, o en una sola, lo cual conlleva una reducción considerable de la trama. En el caso de que se decidiese llevar a las ondas una obra de teatro solamente habría que realizar algunos ajustes relacionados con los elementos escénicos, así como la adecuación del tiempo de la obra, puesto que una extensión de más de una hora y media, sin ningún estímulo visual, resultaría tediosa para los oyentes.

En segundo lugar, se encuentra el serial, es decir, el programa radiofónico de tipo dramático radiado por capítulos o entregas a lo largo del tiempo. Rodero y Soengas la definen como «la narración radiofónica de una historia compleja, cuyo argumento se expone en diferentes episodios» (2010: 60), claras herederas de la novela por entregas decimonónica. Su principal atractivo es la capacidad que tiene de atraer la atención del oyente, introduciéndose en su vida cotidiana y adueñándose de sus conversaciones más banales. La extensión de los seriales estaba entre quince minutos y una hora, ya que dependía de si los capítulos eran diarios (menor duración) o era semanales (más prolongados). Este amplio margen temporal favorecía el desarrollo de tramas más complejas—siempre con una principal y varias secundarias que confluyan—, con mayor número de personajes, y situaciones, lo que, en muchas ocasiones, aseguraba el éxito de estas producciones. Tanto los personajes como los espacios era habitual que estuvieran bien definidos para facilitar que el oyente reconociera con rapidez la ficción. La importancia que adquiere la trama hace que la tesis ocupe un papel secundario, aunque siempre esté presente para que el oyente saque alguna enseñanza de la historia.

Los episodios radiofónicos, en tercer lugar, constituyen historias completas con la intervención de algún personaje en común. Sobre este tipo de guion, Rodero y Soengas —que ellos denominan como radioserie— señalan que «cada capítulo es una unidad en sí misma que resuelve la trama creada, pero existe un hilo de unión a través de la temática o los personajes» (2010:61), motivo por el cual se caracterizan. Por lo general, las tramas podían ser de suspense y aventuras, con uno o varios personajes que repetían con frecuencia en diferentes episodios, lo que hacía que el argumento fuera fácil de seguir y en caso de no haber escuchado alguna emisión era sencillo continuar la historia. Los personajes se crean en relación a las tramas, por lo que no siempre tienen unas características definidas. La tesis, al igual que en los seriales, no es el objetivo principal para los creadores, por lo que deciden prescindir de ella en la mayoría de los casos.

En último lugar, se encuentran los guiones educativos y los narrativos. Los primeros tienen como fin favorecer la divulgación de temas culturales, especialmente, históricos, como biografías de personajes célebres o conmemoraciones de hechos relevantes de la Historia. Los segundos habitualmente llevan a las ondas cuentos o relatos breves, que no se ajustan a la representación teatral, aunque puedan tener distintas voces y efectos sonoros.

Después de haber abordado algunos elementos básicos para la creación de ficciones radiofónicas, vamos a proseguir con la explicación de la estructura de los guiones dramáticos. Rodero y Soengas definen la estructura dramática como «la organización interna que dispone las diferentes partes del relato y que, por tanto, representa la macroestructura, como la distribución global» (2010:104) y que estaría compuesta de escenas radiofónicas, es decir, de secuencias en las que se desarrolla un acontecimiento mediante el empleo de elementos del medio radiofónico «en un mismo tiempo, espacio o bien con continuidad narrativa y unidad argumental» (2010:104). Así pues, cada escena deberá tener unidad argumental, unidad temporal y unidad espacial, puesto que, como ya se ha repetido con anterioridad, el medio sonoro está privado de recursos visuales.

Todo guion dramático —al igual que la mayoría de los textos narrativos y dramáticos— consta de tres partes: planteamiento, desarrollo o nudo, y desenlace. El planteamiento se realiza de manera atractiva para que el oyente se introduzca en la historia y se presente a los personajes. Depende de la intención del autor, el planteamiento puede comenzar con tensión o con la cita de un personaje; cualquier propuesta es posible, pero cuanto más innovador le resulte al oyente, más probabilidades habrá de que se interese por el resto de la historia.

El desarrollo o nudo constituye la parte central del relato, en la que se expone la acción principal y florecen las tramas secundarias. En este estadio de la historia la tensión se acrecienta hasta llegar al clímax y se resuelva la acción principal. Rodero y Soengas señalan algunas formas que los guionistas emplean para enrevesar la trama, como una oposición (interna o externa) que les frustre o que acontecimientos causales parezcan casuales. No obstante, todo lo que suceda en la historia debe tener una explicación, pues todo en la vida real lo tiene, así como verosimilitud. Dicha verosimilitud no está referida a que la acción tenga que ser obligatoriamente realista, sino con que los hechos se sucedan de este modo.

Por último, el desenlace es la parte más compleja de la historia, puesto que tiene que estar a la altura de todo lo que se ha contado previamente. El final supone una vuelta a la estabilidad, el retorno al inicio del relato cuando no existía ningún tipo de conflicto. No conviene que la

finalización del guion se prolongue en el tiempo ni se distancie del clímax, pero sí que tiene que ser coherente, ya que no aporta nada que se introduzcan nuevas tramas al final o se planteen resoluciones imposibles para evitar caer en lo previsible. A continuación, se recoge un esquema de una estructura clásica que los autores de *Ficción radiofónica* plantean con gran acierto:

Descripción del planteamiento:

Escena 1

Escena 2

Descripción del nudo

Escena 1

Escena 2

Escena 3

Escena 4

Descripción del desenlace

Escena 1

Escena 2 (2010:116)

Este esquema siempre se podría ver transformado con cambios en la estructura narrativa, como un comienzo in media res o con dos historias paralelas. Esta configuración de la acción dramática esconde un elemento fundamental del guion: las transiciones. Las transiciones son «medios de enlace para escenas intermedias» (1961:142), es decir, elementos constituidos por piezas musicales, sonoras o narrativas que conectan los sucesivos acontecimientos. Resulta difícil encontrar una ficción radiofónica en que todo el relato ocurra sin que se empleen algunas transiciones, porque el uso de estas herramientas permite al guionista provocar, por ejemplo, suspense o introducir un personaje nuevo mediante un narrador.

Precisamente, la figura del narrador no ha estado exenta de polémica, ya que algunos estudiosos, como Isidoro Martín (1961:92) ha sostenido que la presencia de un narrador se ha visto con frecuencia como un recurso fácil para solucionar algunos inconvenientes, haciendo su presencia algo superfluo. No obstante, Roderio y Soengas en su libro apuntan lo siguiente:

Y la figura del narrador tampoco tiene una existencia gratuita. Sirve para resolver problemas de continuidad o de ubicación de los personajes cuando el propio relato se ve incapaz de construir fórmulas de transición convencionales, utilizando únicamente la narrativa textual, luego transformada en sonora. (2010:92)

Por lo tanto, la existencia de un narrador que ligue las escenas dependerá de la voluntad del guionista y del efecto que quiera crear en su relato. Con frecuencia, entre los que deciden incluir

narrador en su historia se puede establecer una pequeña tipología, que distingue entre clásico, testigo y personaje. El narrador clásico relata los acontecimientos que ha conocido o ha oído contar, además puede dirigirse a otros personajes. Su función principal es, sobre todo, la descripción y el enlace de las escenas. El testigo —que puede ser un personaje que impone su visión de los hechos—, por contra, se limita a contar los hechos que ha presenciado o a describir lo que ve. En esta categoría se incluye el locutor que retransmite la acción, describe la trama en el inicio y relata los hechos.

Finalmente, el narrador personaje es el que participa en la historia, es decir, sigue las andanzas de los personajes y reprocha sus acciones o les aconseja, ejerciendo la función de conciencia de los caracteres. Puede recordar hechos del pasado y adelantar algunos futuros. Esta categorización de la voz que puede introducir las transiciones será fundamental para examinar la estructura de los guiones dramáticos realizados por María Teresa León, que se analizará en el siguiente apartado del trabajo.

### **3. Estructura y sentido de los guiones radiofónicos de María Teresa León**

Tras la explicación en el apartado anterior de las principales características del género radiofónico, trataremos la aplicación que puede hacerse de esa teoría a los guiones elaborados por María Teresa León. Antes de comenzar, es necesario realizar una pequeña aclaración sobre el origen de los distintos guiones de este epígrafe, así como la distribución de las obras que se van a analizar. En este punto el análisis se realizará a partir de dos conjuntos de textos diferentes: por un lado, los ocho guiones<sup>8</sup> publicados por Aitana Alberti en el volumen *La memoria dispersa*; otros dos, *La madre infatigable* y *La historia de mi madre*, incluidos en la recopilación que Torres Nebrera hizo del teatro de León, y dos más, *La niña del balcón de la calle del perro* y *Una mujer de genio*, recogidos por Maya Smerdou Altolaguirre; por el otro, los guiones del programa *Charlas de María Teresa León* editados por Gabriel Cacho Millet en *Trabajos de una desterrada*.

En cuanto a la distribución, solamente cabe apuntar que en el primer punto se va a abordar la estructura con sus componentes fundamentales y el sentido de estos guiones, con especial atención a los temas que retrata y las fuentes literarias que contienen, además de las conexiones que hay

---

<sup>8</sup> Los ocho guiones publicados por la hija de León son: «No sólo el amor es ciego», «Buena moza», «Canción de canciones», «La niña muda», «Esther, madre de su pueblo», «Iremos con vosotros hasta el fin», «La niña Teresa» y «Escuchen mi voz».

con el resto de su obra. El segundo versará sobre el tipo de guion seleccionado por la autora, el objetivo de cada texto y el tema tratado.

### 3.1. Guiones de ficción radiofónica

Antes de dar comienzo a la exposición de la estructura y del sentido de los guiones de ficción radiofónica elaborados por María Teresa León, es necesario aludir brevemente a la fecha de creación de estos textos. Los guiones incluidos en *La memoria dispersa* se pueden situar en la década de los años cuarenta, por ejemplo, «Iremos con vosotros hasta el fin» es posterior a 1945, fecha en la que se descubrió la existencia de campos de concentración, lo que motivo a la autora para redactar esa historia. «La historia de mi madre», «La madre infatigable», «Una mujer de genio» y «La niña del balcón de la calle del perro» pertenecen, como señala Maya Altolaguirre (2003:9), a la serie *Retratos de mujer* que León escribió para la radio argentina y que parecen posteriores a los primeros, sobre todo el que trata los amores de Bécquer, posterior al filme y a la biografía novelada.

#### 3.1.1. Estructura

En esta sección, como ya se ha dicho anteriormente, se va a tratar de la estructura y de los elementos que ayudan a componer los guiones de ficción radiofónica elaborados por María Teresa León. Como se señaló en el epígrafe segundo de este capítulo todo guion debe constar de tres partes (planteamiento, nudo y desenlace) para que las historias tengan aceptación por parte del oyente. Asimismo, se comentó un acertado esquema que Rodero y Soengas proponían en su libro en la página 36 de este trabajo. Sin embargo, esta disposición no se adapta en todos los casos a los guiones de la escritora riojana, aunque se tomará como referencia para hacer este análisis y proponer una estructura aplicable a su obra.

En primer lugar, retomaremos las partes que constituyen el guion: planteamiento, nudo y desenlace. No obstante, los guiones de María Teresa León, generalmente, cuentan con una introducción que antecede al planteamiento y que tiene como función incluir una reflexión personal sobre el tema tratado, un comentario o una anécdota. Este pensamiento tiene una extensión de unas líneas o de un párrafo entero, como vemos en «Iremos con vosotros hasta el fin»:

**M.T. LEÓN.** Mis ojos han visto algo horrible, una cosa que no quiero olvidar para poder decirla. Más adelante, de todo ello formaré un mito, y los sabios, dentro de

algunos miles de años, escarbarán para saber lo que hay de verdad en lo que entonces estarán leyendo. Que hoy no escuchen nuestro relato las almas débiles. Pueden alejarse los que sufren demasiado con el dolor ajeno, deben oírnos los fuertes, las gentes de almas nobles, los que saben que, si el perdón es una virtud, comprenden que el olvido solamente puede engendrar males. (2013:197)

Se aprecia bien el tono reflexivo de la autora, que pide con firmeza que no se olvide el horror vivido en los campos de concentración, antes de proseguir con la descripción espacio-temporal del texto. En varios de estos relatos, sobre todo en los que el argumento es de especial dureza, León se dirige con sus preguntas al oyente

**M.T. LEÓN.** Esta noche traigo para ustedes un problema: ¿Cuándo se es verdaderamente una madre? ¿Todas las mujeres lo son en igual medida? ¿En qué medida? ¿En qué consiste el sentimiento de la maternidad? ¿Hasta dónde alcanza? Conocemos la madre por la sangre pero, ¿y la madre por el sentimiento? ¿Cuántos seres admirables se quedaron sin un niño entre sus brazos, y esa aura maternal a cuántos seres toca y qué sacrificios vemos diariamente en mujeres que arrostran todo por un niño que no era su niño? Esta es la historia de dos hermanas y un hombre malo. Murió una de ellas. (2013:87)

Parece que el principal motivo por el cual León incluye estas reflexiones es para captar la atención del radioyente y que se mantenga pegado al receptor. En otras ocasiones, prefiere un comentario que apela a la experiencia personal de la audiencia, como en el guion «Buena moza», que trata sobre una pareja que vive presa del paso del tiempo, y en donde se dirige al sector masculino:

**M.T. LEÓN.** Amigos, todos la conocéis, es la muchacha que un día, un maravilloso día digno de ser cantado por la mágica voz de la felicidad viril, habéis tomado de la mano, subido a un columpio, bajado en un tobogán, girado en una rueda para terminar retratándoos en el fotógrafo ambulante. Es la primera mujer que vosotros habéis visto de verdad, hombres que nos estáis escuchando y os habéis quedado prendados de ella, desoyendo todos los consejos de la sabiduría popular, olvidándoos de la copla. (2013:67)

La anécdota también es otro recurso que emplea con frecuencia para hacer más atractivo el tema, e incluso, dar información al oyente sobre el proceso de creación de texto. Por ejemplo, en «Esther, madre de su pueblo» la autora cuenta como un hecho casual le condujo hasta el tema del guion: «Así, el otro día, el nombre de Esther hizo que apareciera claramente ante mí un cuadro olvidado de Rembrandt» (2013:97). De igual modo, sucede lo mismo en «La madre infatigable»:

**M.T. LEÓN.** [...] Pensando en ello, y en el momento de ponerme a escribir, se me vino a la imaginación uno de los instantes más conmovedores de mi vida. Las bombas de la guerra habían asolado Alcalá de Henares, y no sé quién llegó desprovisto trayendo a Madrid, y entregándolo a la junta de Recuperación del Tesoro Artístico, unos papeles. ¿Qué es esto, qué traes? (2003:273)

En suma, el objetivo de estas introducciones es conseguir la atención del público, antes de adelantar parte del argumento del guion, y asegurarse de que se quedaran escuchando la historia hasta el final. Así pues, la introducción precede al planteamiento, que a su vez consta de dos partes: la primera, la descripción del argumento o de la situación previa; la segunda, las primeras escenas en las que se plantea la acción dramática.

La exposición del argumento no es extensa, intenta ser escueta en su planteamiento, motivo por el cual necesita una glosa que adorne la introducción, porque de no hacerlo el texto no contaría con ningún atractivo. Esto se ejemplifica en «La niña muda», donde el argumento se resume en dos líneas — «Esta es la historia de dos hermanas y un hombre malo. Murió una de ellas.» (2013:87) —, pero acertadamente en las líneas anteriores se ha hecho una reflexión sobre el tema central del guion. En otros casos omite la reseña del argumento pasa a un segundo plano para centrarse en la descripción de la situación espacio-temporal:

**M.T. LEÓN.** [...] Estamos en Polonia, 1943. Es invierno. Vamos a traspasar un arco de hierro donde está escrito «A la libertad por el trabajo». Es un letrero engañoso. De ambos lados se desarrollan transparentes paredes de alambres de púas de varios kilómetros. Están electrificados. Si alguien intenta huir del campo de concentración de Auschwitz, queda allí preso. La nieve cubre todo, no como un manto superficial, sino como un sudario. (2013:107)

En este ejemplo, la autora describe la ambientación del relato sin anunciar al receptor de qué va a tratar, aunque realmente no hace falta porque una vez que se ha citado el nombre de Auschwitz el contenido parece claro. Esta opción también retiene al oyente, puesto que le provoca cierta curiosidad por saber si la historia que se va a narrar es de su interés.

Por lo general, el planteamiento de los guiones de María Teresa León se desarrolla entre dos y tres escenas. La primera escena siempre enlaza con la introducción y el anticipo del argumento mediante el uso de una transición —elemento empleado, de tipo musical, sonoro o narrativo, que conecta dos escenas— sonora, ya sea musical o algún efecto de sonido, como golpes o ruidos de coches —« (Música de feria)»; « (Silbido de una canción y paso del caballo)»—. Se sumerge a la audiencia en el relato mientras que se presentan a los personajes, como sucede en «Canción de canciones»:

[...]. **PETRA.** Padre, nosotros también. Despeje el patio

**DON RUPERTO.** Espera, hija, que tengo que retirar el fichaje.

**PETRA.** Las alubias, dirá usted, padre. Oiga, ¿vino el Antonio?

**DON RUPERTO.** No

**PETRA.** Pues me alegro, porque lo de Antonio y una servidora, ni hablar

**DON RUPERTO.** ¿Le vas a dar calabazas al muchacho?

**PETRA.** No le daré nada porque él no se atreverá a ofrecerse. ¡Ay padre, si hubiera oído usted a la maestra!

**DON RUPERTO.** Coses bien, ¿no?

**PETRA.** Canto bien, y me van a echar del taller de costura. (2013:78)

Gracias a este breve diálogo, el receptor puede conocer a los personajes: son padre e hija, ella es costurera, aunque canta tan bien que se podría dedicar a ello y tiene un pretendiente llamado Antonio. No obstante, no es hasta el final de esa escena cuando realmente conocemos el desencadenante de la acción dramática:

**ANTONIO.** Un momento, Don Ruperto, necesito saber la verdad.

**PETRA.** Habla.

**ANTONIO.** El señorito Jorge te llevaba la caja de los vestidos que llevabas a entregar, ¿no?

**PETRA.** Verdad.

**ANTONIO.** Y tú te reías y él se reía.

**PETRA.** Verdad.

**DON RUPERTO.** Pero, Petra, nos estás lapidando. ¿Es cierto lo que dice Antonio? ¿Y la decencia? ¿Y el «cada oveja con su pareja»?

**PETRA.** Es todo cierto. Buenas noches. (2013:79)

Así pues, tras esta conversación se termina de plantear el conflicto: Petra está enamorada de Jorge, que pertenece a una clase social más alta. El planteamiento finaliza en la siguiente escena con un tenso encuentro entre los protagonistas del triángulo amoroso, que se mantiene en el inicio del nudo. Para finalizar el análisis del planteamiento de los guiones de la autora riojana, solo nos queda señalar que el conflicto dramático no tiene por qué presentarse al final de las primeras escenas, sino que puede darse desde el comienzo de la obra. Ese sería el caso de «La niñita muda», donde desde el principio se presiente que uno de los personajes guarda un secreto que perturba e impide que haya estabilidad:

**VECINA.** Vamos a apartarnos. Por allá viene ese sinvergüenza, que ni al entierro de su cuñada vino; es capaz de atropellarnos.

*(Pasa silbando. Detiene el tranco del caballo.)*

**HOMBRE.** Detén el paso... ¿A dónde van, mujeres? ¿Ya se ha acabado?

**MUJER.** *(Casi sin voz.)* Sí.

**HOMBRE.** Ahora tendremos paz.



**MUJER.** No sé en qué podía estorbarte mi hermana Patrocinio.

**HOMBRE.** Me hacía sombra. (2013:87)

El nudo, la parte central del relato, recoge la incertidumbre con la que ha finalizado el planteamiento y, en la medida de lo posible, intenta acrecentarla hasta llegar al clímax. Las historias relatadas por León no son de suspense ni de aventuras, prefiere tratar dramas humanos, por lo que no se puede esperar que en sus guiones haya grandes giros o que la tensión sea muy elevada. Sin embargo, sí se aprecia un ascenso al final de la última escena del nudo, que se intensifica con el uso de transiciones musicales. Nos servimos otra vez de «La niñita muda» para ejemplificar lo que se ha explicado:

**HERMANA.** Déjame. Se va a despertar la niña.

**HOMBRE.** Mi hija, ¿no?

**HERMANA.** Calla. No puedo más. Me estoy muriendo. Me estáis matando. No sé nada. ¿Qué ha sucedido para llegar a esto? ¡Ay, se me estalla el alma!

**HOMBRE.** Y a mí se me ha puesto en la cabeza que se terminen los desaires y los tapujos y llevarte. Vengo a eso.

**HERMANA.** (*Asombrada.*) ¿Yo contigo? ¿Y dónde? Si has perdido todo. (*Ríe.*) ¿De qué íbamos a vivir? ¿De hierbas, como tus vacas? ¡Ay, suelta! ¡Me ahogas!

**HOMBRE.** ¿Qué haces? ¿Me muerdes? Claro, cómo va a irse conmigo la señorita profesora. ¡Escúpeme, anda! Y te mato.

**MUJER.** ¡Ay!

**HOMBRE.** Y da gracias a Dios que no traje más que el rebenque corto.

(*Música.*) (2013:93)

Se percibe como la escena de violencia queda en el aire y deja al oyente con cierta curiosidad por saber cómo se va a resolver el conflicto. En el nudo también se añaden tramas secundarias o se enredan las ya existentes, con acontecimientos o actitudes que obstaculizan y frustran la resolución del conflicto. Prueba de ello son las madres que aparecen en «No solo el amor es ciego» y «Canción de canciones»; en ambos casos, la madre del protagonista masculino quiere alejarle del personaje femenino principal, para lograrlo pide que se alejen de sus hijos, lo que tiene un efecto negativo en el devenir vital de su hijo. No obstante, esta complicación termina sorteándose en el desenlace.

El desenlace o resolución, como ya habíamos referido antes, tiene que estar al mismo nivel de lo que se ha contado en el planteamiento y en el nudo. Asimismo, no se deben introducir nuevas tramas, pues alargarían innecesariamente el guion sin motivo. En los finales de los guiones León resuelve las tramas que ha planteado con rapidez y con concisión, lo que explica que esta parte no

tenga más de tres escenas, siendo lo más frecuente que haya dos. Por lo general, restablece el orden volviendo a una aparente estabilidad o coloca en su lugar a los personajes que han tenido comportamientos reprochables, como en «La niñita muda» o en «Buena moza». En otros casos, las historias que relatan el transcurso de la vida de una persona, por ejemplo, los dedicados a Gustavo Adolfo Bécquer y a Cervantes, terminan con la muerte de los protagonistas. Eso sí, hay momentos en los que nuestra autora peca de previsible, tal y como se ve en «No solo el amor es ciego», en el que la madre castradora cede para que su hijo pueda ser feliz con su novia:

**MARÍA.** Señora, no me pida disculpas. Tengo tanta confusión dentro de mí como usted. Mario siempre decía que necesitaba a Marisa y a María, una para reír y otra para soñar. Yo también pensé muchas veces que no podré ser feliz sin mi novio, que me llevará por el mundo con los ojos abiertos, y sin Mario, a quien yo le cuento la vida.

**MADRE.** Pero su novio no se morirá de pena junto a los alambres de su jaula y Mario, sí. Mario no saldrá más de sí mismo. Es como enterrarlo.

Un elemento novedoso que introduce en sus guiones es el epílogo, en el que tanto ella como sus personajes dan resuelto el conflicto principal y añaden unas palabras, que incluyen una reflexión o dan más información sobre cómo continúa el devenir de los personajes. A continuación, se aportan dos ejemplos de estos epílogos, que sirven para cerrar el análisis de la estructura:

- (1) **M. T. LEÓN.** Este sacrificio verdadero se cumplió en el campo de concentración de Auschwitz. Millones de personas perdieron la vida. Banderas de 17 países están en la sala de honor recordando a los muertos. Ese es el fruto horrible de la discordia humana. Recuerden, recuerden y perdonen, pero no olviden. El olvido únicamente puede acarrear a la humanidad males sin término. (2013:115)
- (2) **M. T. LEÓN.** Las hermanas vieron a Teresa silbar al can flaco de pulgas que la seguía humildemente, y al atardecer desapareció, sabe Dios hacia dónde. Las hermanas callaron y la tía Teresa siguió viviendo en el reino de la fantasía familiar y, hasta hoy, esa tía de América es la única heredera posible que tenemos... (2013:127)

Anteriormente, cuando nos hemos referido a las transiciones se ha hablado de las de tipo sonoro, pero, sin lugar a dudas, las más interesantes son las narrativas. León explota a la perfección ese recurso y emplea su voz —en contra de lo expuesto por Isidoro Martín en su libro *El guion radiofónico*<sup>9</sup>— para introducir las escenas, opinar sobre la actuación de los personajes e, incluso, para hablar con ellos. En el apartado que ha tratado sobre los aspectos teóricos del guion se ha señalado que había tres clases de narradores (clásico, testigo y

---

<sup>9</sup> «Pero sí me atrevo a dejar sentado que una producción radiofónica, técnicamente perfecta, debe prescindir de él, resolviendo todas las situaciones con el oportuno diálogo, en analogía a lo que sucede en las mejores obras teatrales» (1961:92). No obstante, Martín parece no tener en cuenta que la principal diferencia entre las producciones radiofónicas y el teatro es el sentido de la vista, que evita la realización de cualquier tipo de descripción o narración de la situación.

personaje) con unos límites establecidos; pues bien, esto en los textos de María Teresa León no se cumple. La voz narrativa mezcla sutilmente los tres tipos, lo que constituye la seña de identidad de los guiones. Sin embargo, es preciso añadir que en estos textos se distinguen dos niveles de narración, que con frecuencia se complementan e interactúan: la voz narrativa de la autora —independientemente del papel tipológico que adopte— y la voz narrativa del personaje que adelanta su situación.

Tras haber establecido esta distinción, procedamos a hablar de la voz narrativa de la autora. León, tanto en su intervención en el inicio, como en las transiciones y en el final del relato, combina los narradores clásico, testigo y personaje, aunque es claro el predominio de los dos primeros frente al tercero. Un ejemplo válido sería el siguiente, extraído de «Esther, madre de su pueblo»:

**M.T. LEÓN.** Los jardines sobre las murallas miraban a los ríos. Ciudad de reflejos, torres escalonadas, toros alados, barbas trenzadas, magos y hábiles cazadores del león. Los cadáveres se exponían en torres para ser comidos por los cuervos, y por las calles muy populosas el rey Asuero reinaba sobre la riqueza, la esclavitud y el fango, con la misma indiferencia real. La doncella Esther tardó en ser llamada a la presencia del soberano. Había tantas mujeres hermosas en Persia. Pero sucedió... (2013:101)

Se aprecia la minuciosa descripción propia del narrador clásico, que, al mismo tiempo, mantiene el conocimiento del testigo que aporta su visión del suceso —en este caso, la opinión sobre el reinado del rey Asuero—, pero sin dejar en ningún momento de relatar los acontecimientos. No siempre se da esta equidad en las transiciones narrativas, pues con frecuencia dominan unas características sobre otras. Así pues, en los ejemplos abajo propuestos se ve como tiende, en la primera situación, hacia un narrador clásico, que aporta algo del conocimiento de época e introduce la escena, mientras que, en el segundo, se observa cómo el testigo conoce los hechos y los sentimientos de los personajes, puesto que los ha presenciado.

- (1) **M.T. LEÓN.** En el Madrid de entonces las clases sociales se diferenciaban no únicamente en el dinero, sino hasta en el vestido. JORGE, el señorito, se acercó a la costurera. (2013:79)
- (2) **M.T. LEÓN.** Poca gente venía a ver lo que sucedía a aquellos pobres seres y a aquella niñita melancólica, sentadita, sin hablar, a la puerta del rancho. El sentimiento maternal de una MUJER iba creciendo en torno de ella, rodeándola con sus hojas fuertes y hermosas. (2013:94)

Aunque con menor frecuencia que las otras clases de voces narrativas, el narrador personaje a través de la autora también se da en alguno de sus guiones, como en «La madre infatigable»:

**M.T. LEÓN:** [...] ¿Qué es esto, qué traes?

**VOZ.** La partida de nacimiento de Miguel de Cervantes.

**M.T. LEÓN.** Se me cortó el habla. ¿Cómo había sido aquel día de 1547?: ¿de sol, de viento? Octubre y otoño. Ahí es nada, El bautizo de Miguel de Cervantes y nadie en Alcalá de Henares se había dado cuenta. (2003:273)

El personaje que ejerce como narrador resulta una figura muy interesante para este estudio, ya que a través de este recurso la autora da cuenta de su interés por introducir innovaciones en los guiones. Los textos que cuentan con un personaje que introduce las acciones son «No solo el amor es ciego» y «Escuchen mi voz». En el caso de la primera, se da una peculiaridad, y es que, la narradora —la Madre— le está contando su historia a la locutora, a María Teresa León.

**MADRE.** ¡Cómo que no sufre! Yo he venido esta noche aquí para asegurarle que hay circunstancias en la vida en que únicamente él condensa dentro todo nuestro sufrimiento y, sin embargo, gracias a haberlo mirado antes muy bien abierto, puedo contarle a usted una historia que puede interesarle para narrarla luego a sus oyentes. Ha de saber que mi hijo tenía dos amigas a las que había encontrado de una manera casual, algo así como un día reparamos en que una flor ha abierto. (2013:57)

La historia de su hijo es narrada a la autora para que luego la transmita a sus oyentes, en un juego especular en el que la escritora deja hablar a la madre y pone su voz de narradora en un segundo plano. El relato se desarrolla con referencias a su interlocutora («María, como puede usted suponer, llegó») y el final de la narración se cierra con una vuelta al principio del guion: «Madre. Quise venir a decirle que miré dentro de mi corazón y comprendí. Hace pocos días nació mi primer nieto. Ha abierto los ojos y son dos gotas de dulzura y bondad, como los de su madre.» (2013:66). Algo similar sucede en «La historia de mi madre».

El caso de «Escuchen mi voz» es distinto, ya que es la protagonista —Marian Anderson— la que cuenta al oyente su trayectoria vital y su carrera como cantante, pero, sobre todo, transmite cómo se siente en el transcurso de los acontecimientos. Los siguientes ejemplos sirven para glosar esto:

- (1) **MARIAN.** De pronto, un día quedé muda de sorpresa. No, no quería cantar, quería ser cirujano, me atraían las gentes deformes, las niñas enfermas, el prójimo con sus penas y miserias. Así pasé varios meses de angustia. Cantaba (*Canta.*) diciéndome: esto es únicamente orgullo de la tierra. (2013:131)
- (2) Nunca podré olvidar los conciertos de Noruega (*Canta.*), las noches de Suecia (*Canta.*), Finlandia. Me llevaban regalos, flores. Yo era la cantante negra que decía a los blancos un mensaje de fraternidad. En aquellos países jamás me detuvieron en la puerta de ningún restorán, de ningún hotel. Conocí a Sibelius, me besó la viuda de Grieg. Fue un recorrido maravilloso. Cuando quiero soñar, o que cambie alguna cosa que no marcha en mi vida, cierro los ojos y pienso en los países escandinavos, y les canto. (*Canta.*) (2013:135-136)

No obstante, cuando llega el final del guion la narración se interrumpe con la negativa de la protagonista de seguir dando información sobre su vida:

**MARIAN.** Ya está aquí. La mujer de un arquitecto debe ser silenciosa, pero yo siento la felicidad de la tierra, madre, subir en el plato de frutillas de mi huerto y canto. Canto, con toda mi hermosa herencia negra, para todos los millones de seres negros y blancos que deben mirar unidos el porvenir de la humanidad. (2013:139)

Para finalizar la cuestión de la estructura, solo queda proponer una que se ajuste a los guiones de la escritora riojana. Al comienzo de este análisis se dijo que el esquema planteado por Rodero y Soengas servía de base para elaborar uno propio que tiene en cuenta las transiciones y las innovaciones introducidas. Así pues, la organización del guion resultante sería la siguiente:

- Introducción de la locutora
  - Reflexión personal, comentario o anécdota
- Planteamiento
  - Descripción previa que sitúa la acción
    - Transición sonora
  - Escena primera
    - Transición narrativa y sonora
  - Escena segunda
    - Transición sonora
- Nudo
  - Transición narrativa
  - Escena primera
    - Transición narrativa/ sonora
  - Escena segunda
    - Transición narrativa/ sonora
  - Escena tercera
    - Transición narrativa/ sonora
  - Escena cuarta
    - Transición sonora
- Desenlace
  - Transición narrativa
  - Escena primera
    - Transición narrativa/ sonora

- Escena segunda
  - Transición sonora
- Epílogo

### 3.1.2. *Sentido*

En este punto del trabajo se va a examinar el sentido de los guiones de ficción radiofónica elaborados por María Teresa León, con especial atención a los temas tratados y las fuentes y conexiones con el resto de su obra. El análisis de los motivos principales se va a dividir en tres bloques: mujer y maternidad; la relación olvido-memoria, y la defensa de las minorías sociales y de los desfavorecidos. En cuanto a las fuentes literarias y las conexiones con su trayectoria literaria se atenderá a la tradición del romancero y a los lazos de los guiones con los cuentos y las biografías noveladas.

Primero, vamos a comenzar este estudio por la temática que tienen estas composiciones; para ello, resulta necesario señalar los textos que van a formar parte de él: los ocho guiones incluidos en *La memoria dispersa* y los dos recogidos por Torres Nebrera — «La madre infatigable» y «La historia de mi madre» —. Tanto «La niña del balcón de la calle del perro» como «Una mujer de genio» serán tratados en las conexiones con el resto de su producción —especialmente con las biografías noveladas—, así como parcialmente «La madre infatigable», sobre la vida de Cervantes.

La mujer y maternidad, principal bloque de los tres que se van a abordar, son dos motivos sobre los que María Teres León escribió con frecuencia y que han sido objeto de atención por parte de la crítica<sup>10</sup>. Todos los guiones tienen en la mujer el elemento principal de la historia —salvo «La niña del balcón de la calle del perro» cuyo protagonista es el poeta Gustavo Adolfo Bécquer y sus amores con Julia Espín— y en su figura confluyen todas las tramas. Así pues, estas mujeres son retratadas por León en distintos momentos de la vida: desde la adolescente en «Buena moza» hasta la anciana en «La niña Teresa». Todas tienen algo en común: la capacidad de sobreponerse a las dificultades, de un modo u otro, y reconducir su destino para conseguir su libertad personal.

---

<sup>10</sup> Los estudios más recientes sobre estos temas provienen de los Trabajo Fin de Máster del Máster de Literatura Española de la Universidad Complutense de Madrid: el primero, de Irene Muñoz Cerezo, *Maternidad e identidad femenina en María Teresa León* analiza estos dos motivos a lo largo de su obra; el segundo, de Alba Gómez Isado, *María Teresa León: personajes femeninos representativos de su narrativa*, que examina a las mujeres que protagonizan sus cuentos y novelas.

Esto se aprecia muy bien en «Buena moza», que tiene como protagonista a Julieta, una quinceañera, que vive su primer amor acechado por el peso del drama shakesperiano:

**JULIETA.** ¿Cómo seré?

**MADRE.** ¿Cómo serás, cuándo?

**JULIETA.** Cuando... Cuando sea vieja.

**MADRE.** ¿Por ahora qué te importa?

**JULIETA.** Me importa, madre; ¿no recuerdas que me llamo Julieta? No quiero envejecer, no quiero verme arrugada junto a mi marido gordo que vuelve de la pesca, haciendo siempre el mismo truco. Me da miedo mirarme en ustedes y verme cómo seré mañana. (Casi llorando.) No, no quiero, mamá, mamá.

**MADRE.** (Asustada.) Pero qué te ocurre, hija mía, tienes fiebre.

**JULIETA.** No, mamá. ¿Por qué se te ocurrió ponerme este nombre? ¿No sabes que hoy no he escrito a Romeo? Claro que el pobre muchacho no pertenece a ninguna familia ilustre, ni siquiera lo conocéis, así que no hay rivalidad ni drama, es nada más que una víctima de la imaginación paterna al bautizarlo y yo, Julieta, pues lo atraje hacia mí...

**MADRE.** Pero hija, no hay nada anormal. Son dos nombres lindos.

**JULIETA.** Mamá, ¿no te has dado cuenta de que en el drama famoso no envejecen, se mueren?

**MADRE.** Ay, no te entiendo, eres demasiado bachillera.

**JULIETA.** Mamá, he comprendido que no podemos casarnos. Yo, Julieta, él, Romeo. ¿No ves el ridículo? Al volver de la pesca lo he visto todo claro. [...] Pero no te das cuenta. (Cruel inconsciente) No quiero envejecer, no me quiero parecer a ti, mamá. (2013:73-74)

La angustia de la joven viene marcada por la necesidad de huir de su previsible futuro, como consecuencia de un nombre que solo simboliza tragedia, y de la desazón que le produce repetir el esquema matrimonial de sus padres. También, Mujer —protagonista de «La niña muda» — consigue librarse de un marido maltratador e iniciar una nueva vida con su sobrina:

**MUJER.** Niñita mía, ya nos hemos quedado solas. Yo hablaré por ti. Todo lo ocurrido habrá pasado como en un sueño. Envuelvo a mi adorada para que no tenga frío, vierto petróleo por todas partes... y salimos al campo. Somos tan pobres que nadie va a preguntar por nosotras. Todos los días se quema un rancho, ¿y quién se ocupa? ¿Y quién tiene cuenta de un pájaro que se posa en un hombro? ¿Y quién pregunta el nombre de la sangre de una niña que lleva una mujer en brazos? ¡Mira la hermosa llama, alta y roja! Yo te mostraré los colores y todo el resplandor del sol. Agárrate de mi mano, hija, y andando con mamá, con mamá, con mamá.... (2013:96)

En cuanto a la vertiente de la maternidad, se aprecian tres variantes dentro del mismo asunto: la frustrada, la castradora y la madre entregada. Antes de abordarlas, es necesario

recordar que la autora tuvo una experiencia dolorosa como madre, sobre todo con sus dos primeros hijos, fruto de su matrimonio con Gonzalo de Sebastián, a los que no pudo ver crecer porque las leyes de la época no permitían que la mujer tuviera la custodia de los vástagos tras la separación. Más tarde, con el nacimiento de su hija Aitana y con el reencuentro con su hijo mayor, Gonzalo, pudo ver esa faceta vital satisfecha.

El primer tipo de figura materna es la frustrada como consecuencia de la esterilidad femenina, que como sostiene Muñoz Cerezo (2016:24-25) estas mujeres «sienten la pesadumbre de no haber logrado ser madre y eso aumenta su desdicha matrimonial». Esto se atestigua en «La niña muda» con el conflicto de Mujer, que no puede ser madre y, al mismo tiempo, su marido —el Hombre— mantiene una relación con la hermana de Mujer, de la que nace una niña que vivirá con ellos tras el óbito de la madre. En el siguiente fragmento se muestra la tensión que hay dentro del matrimonio por la infertilidad de la esposa:

**MUJER.** No hablaremos, te lo prometo. Nos bastará mirarnos. ¡Es tan chiquitita! No tuvimos hijos. Mi sangre y la tuya no se entendieron. Estamos solos en este rancho perdido...

**HOMBRE.** Pero no fue por mí. Yo soy un hombre..., eso todo el mundo lo sabe.

**MUJER.** Todo el mundo. En cada rancho han quedado tus ojos abiertos en niños que me miran al pasar, y yo sigo adelante con la realidad de nuestro matrimonio a cuestras y los abrazos..., vacíos. Y yo sé que ellos son hijos tuyos y a veces como un ladrón te bajas del caballo... y los besas. (2013:89)

Aquí, se ve cómo el Hombre culpabiliza a la Mujer de su infertilidad, aludiendo a su condición masculina que se siente agraviada ante una posible insinuación de que la causa viniera por su parte. Asimismo, justifica sus infidelidades —y los hijos nacidos de ellas— como resultado de la incapacidad para concebir, lo que genera una doble frustración en la esposa: el fracaso matrimonial y como mujer. La llegada de la huérfana es un símbolo de esperanza para la Mujer, que se aferra a ella como único cauce para continuar viviendo. Sin embargo, esta maternidad sobrevenida no termina de ser completa, ya que la niña, probablemente por las escenas de violencia que ha presenciado, es muda:

**MUJER.** (*Sola.*) ¡Alma de mi alma! ¡Muda! ¡Será verdad que mi niña es muda! No puede ser. ¿Por qué va a ser muda mi niña? ¡Ay, de qué poco te sirven tus verdes ojos claros! ¡Muda! ¿Nunca me podrás decir mamá? (*Solloza.*) ¡De qué poco te ha servido este amor que te tengo, si no he podido hacer hablar a tu boca! Niña, lucerito de mi alma. ¡Qué miedo! Y si te llamo o me llamas y la casa está a oscuras y... No me llores, estrellita, si no me importa, si vamos a ser muy felices. Mira, un beso querrá decir sí; dos besos querrán decir no. Y nos iremos a la fuente, a correr el agua limpita, y meteremos las manos... (2013:95)

Totalmente distinta es la relación que tiene con la maternidad frustrada María, del guion «Iremos con vosotros hasta el fin». En primer lugar, porque la relación que tiene con su esposo,



el Profesor, está basada en el amor y en el respeto, y él no la culpabiliza por no poder tener hijos; en segundo lugar, porque ejerce la maternidad a través de sus alumnos del campo de concentración, quienes se sienten queridos y agradecidos por los cuidados de la maestra. Para la mujer, sus estudiantes, a pesar de encontrarse en tan horrible escenario, le alegran la existencia. Esto se observa en el siguiente diálogo:

**MARÍA.** ¿Citas a Mickiewicz? Yo, en cambio, tengo la cabeza vacía. Y el corazón se me ha llenado, en cambio, de estos muchachitos. Es una maternidad retrasada. Mi pelo blanco había acabado con mis deseos de tener un hijo y, de pronto, la guerra y estos veinte muchachos que me han nacido de la sangre de Polonia.

**PROFESOR.** Son judíos.

**MARÍA.** Son polacos. A muchos debo haberlos visto jugar. Tienen el pelo alborotado y [*ilegible*], los claros ojos de los países fríos y la piel de la infancia nueva.

**PROFESOR.** ¿Los quieres mucho?

**MARÍA.** ¿No te digo que son mis hijos...; nuestros hijos? (2013:110)

El segundo tipo de madre que está presente es la madre castradora. Su presencia e intensidad es menor que la anterior, puesto que se reduce a dos únicos casos puntuales: «No solo el amor es ciego» y «Canción de canciones». En el primero guion, la Madre se muestra celosa de las amigas de su hijo desde el principio, de las que piensa que están haciendo una obra de caridad con la ceguera del joven Mario. Esto le sirve como pretexto para intentar arruinar la incipiente relación entre María y Mario:

**MARÍA.** Su hijo le ha contado...

**MADRE.** Mi hijo me cuenta todo... Un momento. ¿Se han dado ustedes cuenta de la gravedad de transponer ese umbral?

**MARÍA.** Señora.

**MADRE.** Mi hijo es ciego, pero es un hombre. No jueguen a un amor imposible.

[...]

**MARÍA.** He debido de decir una tontería, pero cuando usted abrió la puerta me pareció que ya la había visto antes.

**MADRE.** Sí, ha visto usted a mi hijo. ¿Vienen a buscarlo, no? Pues se lo entrego. Llévelo. María, ayúdalo, Marisa. No vuelvan muy tarde. (2013:62)

Algo similar sucede en «Canción de canciones» cuando Petra —una humilde costurera con dotes de cantante— se enamora de Jorge, un chico de posición acomodada. El conflicto, en este texto, no está ocasionado por la sobreprotección de la madre, sino por la diferencia de clases sociales en el momento en el que se produce el despegue en la carrera musical de la joven. Así se lo hace saber la Condesa:

**CONDESA.** Lo sé, por eso voy a darte un consejo: no te cases ni con mi hijo. El matrimonio entre seres de gustos y vidas diferentes es una tortura vitalicia. Tú, viajando, recibiendo homenajes, él, muerto de celos, teniendo que quedarse en casa... con los niños. Y no te digo nada cuando se es marido de una tiple y hay que atarle desde los zapatos hasta el corset... Y además, Jorge es pobre, yo soy rica, pero, no me he muerto, así que...

**PETRA.** Así que usted me ha llamado para...

**CONDESA.** No, para anunciarte que Jorge se va secretario a la Embajada de Holanda, nada más... y a pedirte que si le quieres tanto, si es verdad que es tu gran cariño, no le hagas daño; un daño irreparable que caerá sobre ti, sobre él... Un diplomático no puede casarse con una tiple... ¿Me entiendes, Petra? ¡Ay, cuántos dolores de cabeza cuesta ser hijo de noble! (2013:83-84)

En el fragmento anteriormente señalado, se aprecian los argumentos que esgrime la Condesa para intentar convencer a Petra de que su trabajo y su posición social no le convienen a su hijo por dos motivos: el primero, relacionado con el mundo de la canción, que conlleva viajar y, por lo tanto, desatender a su marido y sus hijos; el segundo, la mala fama que arrastraban determinadas profesiones ligadas al mundo del espectáculo. La actitud de estas progenitoras que sobreprotegen a sus hijos de cualquier daño externo provoca la infelicidad y la insatisfacción vital de sus vástagos, que no pueden vivir una vida de libertad fuera del yugo materno.

Por último, para finalizar el tema de la mujer y la maternidad en los guiones de ficción radiofónica de María Teresa León, vamos a tratar con brevedad la figura de la madre entregada que la autora configura en «La madre infatigable». En ese texto, la madre de Cervantes se muestra como una mujer entregada a sus hijos, en concreto al magnífico escritor, lo que provoca las suspicacias de su hija:

**MADRE.-** Hija, Andrea, ¿crees que habrá cartas de Italia? Ni Rodrigo ni Miguel escriben. Uno, porque es soldado de los tercios de Flandes y le parece poco varonil, y el otro, porque escribe demasiados versos; pero el resultado, hija, es que ninguno de ellos se acuerda de que vivimos.

**ANDREA.-** Madre, los quiere su merced más que a Magdalena y que a mí.

**MADRE.-** ¡Cómo puedes pensar eso, hija querida! ¡Si a ti te pasará lo mismo! La historia de las madres no cambia. Es un collar de amor que vamos transmitiendo y llega de tan lejos que nadie ha podido encontrarle la primera perla. (2003:281-283)

La madre, ingeniosamente, realiza un símil con un collar para expresar que el amor de una madre por sus hijos siempre es infinito. Algo que se confirma cuando Cervantes cae preso en Argel y su madre pronuncia las siguientes palabras: « ¿Y tú crees que estando tu hermano cautivo no vamos a vender por él hasta la última hilacha de la casa» (2003:286). La familia del genial escritor

se endeuda para rescatarle del cautiverio, pero poco antes de la publicación de su obra maestra su madre fallece sin poder adivinar el éxito que tendrá el *Quijote*.

El siguiente bloque temático, olvido y memoria, recoge en un bello guion un acontecimiento histórico que conmovió al mundo y que nuestra autora solo trata en los textos destinados a la radio. Si Adorno se preguntaba sobre la posibilidad de escribir poesía o literatura en general después del horror vivido en Auschwitz, León fue más allá y decidió hacer poesía con Auschwitz, para demostrar que había espacio para la belleza después de la tragedia y aún en ella. Prueba de ello es «Iremos con vosotros hasta el fin» un relato que nos sitúa en el campo de concentración de Auschwitz, año 1943 y que cuenta la historia de María y Profesor, un matrimonio de maestros que está preso por ser polacos. Allí, dan clases a los niños, lo que facilita a todos la estancia en el campo de concentración y dota a la coyuntura de una relativa normalidad<sup>11</sup>; además, la pareja goza de cierto trato de favor por parte de los nazis. Sin embargo, María no soporta la presencia de los oficiales que se entrometen en sus lecciones y maltratan a los niños:

**ALEMÁN.** ¿Qué estudian, señorita?

**MAESTRA.** Poesías.

**ALEMÁN.** Bien. ¿Schiller, Goethe?

**MAESTRA.** ...Creo que... digo, como son chicos polacos...

**ALEMÁN.** A ver... Mickiewicz, porquería. (*Lo rompe y tira al suelo.*)

**CHICO.** ¡Ay!

**ALEMÁN.** ¿Les duele? Más les va a doler. Esto es un espíritu levantisco y no podemos tolerarles un poeta que hable de la libertad en idioma polaco; no cabe en el tercer Reich. Y usted es una profesora incompetente. *¡Aufvidersen!* (2013:109)

Debido al trato privilegiado que reciben por parte de los nazis, el Profesor es informado con frecuencia del transcurso de la guerra y de las operaciones militares (2012:110). El matrimonio sabe que buena parte de los prisioneros que pasan por el campo mueren, pero desconocen el

---

<sup>11</sup> En ese pasaje se muestra la normalidad con la que transcurren las clases en el relato, sobre todo al final de la escena:

**MAESTRA.** Has escrito bien. En polaco tienen que diferenciarse todas las consonantes. Tú, Tadeus, ayuda a Simón con su [ilegible]; no puede hacer los deberes. Isaac, ¿qué estás haciendo? ¿copias un verso? ¿De Mickiewicz? (Poema)

**MAESTRA.** ¿Sabes quién era?

**ISAAC.** Sí, señora. Mi padre era escritor.

**MAESTRA.** ¿De dónde?

**ISAAC.** De Varsovia. Somos judíos polacos.

**MAESTRA.** Yo también vivo en Varsovia, en la plaza del Mercado Viejo, en una casita con la marca de una bodega colgando tan linda. Ya volveremos todos. Lee alto, hijo mío. (2013:108-109)

procedimiento, como se puede observar en la siguiente intervención de María: «María. ¡Ay! Funcionan de nuevo los hornos. No sé bien de qué se trata, pero ese nombre me duele en las raíces. No sé qué hay allá, donde chillan.» (2013:112). Un día, uno de los oficiales les avisa de que sus alumnos van a ser asesinados:

**NAZI.** Profesor, le llamo para comunicarle la última decisión del alto mando del campo. Los niños confiados a usted no pueden seguir así, porque a las 13:30 del 8 de mayo entraran en la cámara letal.

**PROFESOR.** ¿Qué está usted diciendo?

**NAZI.** Puedo asegurarle que duplicaremos el gas para evitar sufrimientos.

**PROFESOR.** ¿El gas? ¿Entonces, es que van a morir?

**NAZI.** Solamente desaparecer. ¿No encuentra espiritual la frase? Pero ustedes solamente son polacos y no necesitan seguir la suerte de esos niños de raza inferior. Quedarán ustedes libres. Vamos, los trasladamos a otro campo de concentración con mejor clima. (Ríe.) Ahora, váyase. No olvide: fecha, 8 de mayo, 13:30 horas, tercer Reich. (2013:113)

Ante el horror de lo que va a suceder, la pareja intenta evitarlo, pero comprueba que es imposible salvar a esas pobres víctimas de la muerte. Por ese motivo, deciden que les acompañarán hasta el final, puesto que ellos y el amor que se tienen es lo que les mantiene vivos. Este acto de amor es comunicado al oficial del siguiente modo:

**NAZI.** Se lo prohíbo. Ustedes no irán. Es un romanticismo loco. ¿Por qué quieren mirar?

**PROFESOR.** Después que nuestros niños mueran, ¿cómo vamos a poder llamar vida a lo que venga luego?

**NAZI.** Me opongo. Ustedes son polacos.

**PROFESOR.** Ellos también.

**NAZI.** Imbéciles. (2013:114)

María, momentos antes de ir hacia la muerte, se pregunta lo siguiente: «¿Y si vamos a la vida?» (2013:115); esta cuestión que plantea León a través del personaje es difícil de contestar, pero sí que parece claro que mueren por solidaridad con los niños judíos y con sus compatriotas, pero, sobre todo, mueren porque, al igual que opinaba Adorno, no creen viable poder vivir después de Auschwitz. Finalmente, la autora cierra su texto con un epílogo en el que invita al oyente a reflexionar sobre lo narrado y a recordar lo sucedido: «Recuerden, recuerden y perdonen, pero no olviden. El olvido únicamente puede acarrear a la humanidad males sin término.» (2013:115). Con esto, nos advierte de que el ser humano tiene la memoria frágil y

con frecuencia vuelve a cometer los mismos errores, por eso se debe recordar el terror vivido en los campos de concentración para que nunca vuelva a suceder.

Aunque la «reconstrucción de la memoria es el medio para combatir el olvido» (Estébanez Gil, 2003:36) no se presenta en este relato de igual manera que en sus memorias, no es un elemento que sirva al individuo para dotarlo de identidad, sino que transita en lo relativo a la memoria colectiva e histórica, marcada por el perdón y el recuerdo. Al igual que en su obra, este sentimiento se presenta como «un nexo vital con el pasado y en garante de la esperanza» (Estébanez Gil, 2003:174), puesto que su confianza en el futuro y su persistencia con evitar el olvido son mayores a cualquier otra motivación. Otra razón de la autora para hablar de este tema es la necesidad de verbalizar el impacto que supuso el descubrimiento de los campos de concentración, e intentar hacer literatura con ello, sin tener en cuenta lo dicho por el filósofo alemán.

El tercer y último tema es la defensa que hace León de los colectivos marginados por la sociedad, como pueden ser los judíos o los afroamericanos. La discriminación de los judíos ya había sido tratada en «Iremos con vosotros hasta el fin», pero León la retoma en «Esther, madre de su pueblo», un relato bíblico sobre este profeta del Antiguo Testamento que salvó a su pueblo de la muerte. La autora en la introducción al planteamiento advierte que el nombre de Esther «se presentó en mi memoria como una madre reclamando la vida para los hijos innumerables de su pueblo cautivo» (2013:97). Esther no socorre únicamente a su pueblo, el judío, sino que también evita la muerte de su esposo, el rey Asuero a manos del príncipe Amán:

**ASUERO.** (*A los príncipes.*) Hombres sabios que conocéis los tiempos, he de deciros que la reina Esther salvó mi vida, descubriendo a los traidores que se cubrían con la mano la boca para pasearse la noticia de mi muerte. Aquí está desmayada sobre mi pecho. Ella es para mí más que todo el reino de Persia, pues, sin haberle yo dado nada, protegió mi vida. Vuelve en ti, Esther, que yo he de darte lo que me pidas, aunque sea la mitad de mi reino.

**ESTHER.** Señor y rey de tu sierva, pido la paz y la vida de mi pueblo.

**ASUERO.** ¿Y cuál es tu pueblo, hermosa mía?

**ESTHER.** El pueblo que trabaja cautivo y al cual has dado orden tú de que fuese exterminado en el doce mes de Adar.

**ASUERO.** ¿Yo?

**AMÁN.** Sí, con tu sello. Ya los caballos han recorrido media Persia y, mientras yo viva, no quedará judío en toda la extensión de las ciento veintisiete provincias. [...] La reina miente.

**ESTHER.** ¡Calla, traidor! El dios de la inocencia nos protege. No llegará para mis hijos el mes duodécimo de Adar. Pueden, si mi rey quiere, cambiarse las lágrimas

por sonrisas felices, pues así está dentro del dolor la fuente de la alegría de los hombres. Permitid, rey mío, que los dulces instrumentos resuenen, y procuremos la calma a los que temblaron, y la paz a los que iban a ser arrasados por la espalda. Y cada año, por los siglos de los siglos, se celebre este día el mes de Pur, cuando por las ciento veintisiete provincias de los reinos de Asuero se evitó la ignominia de hacer morir a los inocentes, gracias a vuestra grandeza.

**ASUERO.** Esther, mi dulce esposa, me has dado tanta alegría como si un hijo de mi sangre estuviese en tu vientre.

**ESTHER.** Están, rey Asuero, mis hijos innumerables. Acaban de nacer hoy a la vida. Óyelos cómo alaban con todo su corazón a Jehová y ensalzan su nombre. (2013:104-105)

Aquí, se demuestra la determinación y la preocupación por su pueblo con su elección del bien común sobre el bien personal. También resulta llamativa la identificación que hace con una madre que cuida y protege a sus vástagos de cualquier agresión externa.

La conquista de los derechos de los afroamericanos se aprecia en «Escuchen mi voz», un guion que narra la vida de Marian Anderson, afamada cantante norteamericana e icono de la lucha racial. María Teresa León evoca a este personaje —al que probablemente vio cantar en un concierto que dio en Madrid en abril de 1936— y hace una intensa defensa de este colectivo:

**M. T. LEÓN.** ¡Ay, teorías racistas! ¿Dónde quedasteis la luminosa mañana que naciera Marian Anderson? ¿Dónde se ocultaron los cuchillos agudos de la superioridad? ¿Dónde las voces de las bestias blancas? Si hay un derecho humano al rescate y la redención, si alguien pide piedad por los horribles niños blancos apaleadores de negros o las inconfesadas teorías de los padres sobre la ley de linchamiento y la discriminación, es ella, Marian Anderson, con su voz americana y negra, piadosa y negra, confiando que un día, en los altos coros angélicos, se cante la palabra “perdón” para los que tanto daño hicieron a la humanidad, pretendiendo dividirla por el color de la piel. Esta es su historia. (2013:129)

Así pues, la escritora riojana centra el relato en uno de los acontecimientos más importantes de la vida y de la carrera de Anderson: el concierto en el monumento recordatorio a Lincoln, que no se pudo realizar en Constitution Hall<sup>12</sup>. No obstante, el presidente Roosevelt y su mujer presidieron ese concierto junto con otras personalidades políticas y sociales del país, lo que supuso un respaldo para la cantante y para la población afroamericana:

**MARIAN.** Cuando yo aparecí, aquella multitud tenía un solo color, el de la fraternidad humana. Creí no poder cantar. Me oía y pensaba que mi garganta sola en el aire producía aquellos sonidos de paz, de concordia. (*Ave María, Schubert.*) Cuando empecé a cantar el primer spiritual, miré la cara de mi madre: brillaba de lágrimas. Había secretarios de Estado, senadores, diputados, los profesores de la universidad de Harvard, jefes de las iglesias de Washington, y yo sabía que el

---

<sup>12</sup> **HAROLD.** Marian Anderson es una cantante de primera categoría, una gloria nacional. ¿Quién puede impedirle cantar este concierto?

**MARIAN.** Los hijos de la República Americana han puesto un veto. En ese lugar no cantará ninguna cantante de color. (2013:136)

presidente Roosevelt y su esposa me escuchaban. (*Canto*) Mi voz subió con todo el vigor de una llamada de mi pueblo, con las manos tendidas a mis hermanos blancos. Les pedía comprensión, amor para todos los que se sienten postergados, perdidos en el inmenso desierto de la discriminación racial. (*Canto.*) Dijeron que yo era un corazón cantando. (2013:137-138)

El triunfo de Marian fue el de todos los afroamericanos, que vieron como esta mujer, a través del lenguaje universal de la música, sembraba en los corazones de los oyentes la concordia. En ninguno de los dos guiones que tienen de fondo colectivos discriminados la historia es original, sí el modo de contarla con el medio radiofónico. No obstante, ambas mujeres presentan similitudes en cuanto a la determinación con la que se enfrentan a los problemas y en la defensa de su pueblo o etnia.

A continuación, vamos a hablar de las fuentes literarias y de las conexiones que tienen los guiones con el resto de la producción literaria de María Teresa León. Por tanto, en lo que respecta a las fuentes el principal motivo recurrente que encontramos son los temas extraídos del romancero, siendo el más importante de ellos, el de la malmarida o malcasada, tópico que tiene cierto recorrido dentro de la obra de León, especialmente en la colección de cuentos *La bella del mal amor*. Gómez Isado (2016:45) define este tipo de personaje como «aquellas identidades femeninas de la narrativa breve de María Teresa León que sufren, de una u otra forma, desengaños amorosos o conflictos con individuos masculinos», que con frecuencia, dan lugar a «tres perfiles femeninos íntimamente ligados: la malcasada o malmarida, la esposa estéril, y una tercera vertiente representada por mujeres que ejercen, a veces al mismo tiempo, el papel de víctima o verdugo de la pareja». Pues bien, de estos tres modelos que señala Gómez Isado, en el guion «La niña muda» se cumplen los dos primeros, ya que el marido de la protagonista es infiel con la hermana, de la que nace una niña, y la mujer es estéril.

La pasión entre los cuñados se remonta a la juventud, anterior al matrimonio con la Mujer, cuando la Hermana se fue del pueblo para estudiar: «**HOMBRE**. No... soy el mismo, nada más. ¿Por qué te fuiste? ¿Por qué me dejaste por esas tonterías de los libros y la música? Si tú sabes que de las dos hermanas, a la que yo quería era a ti.» (2013:91). Esta infidelidad es conocida por la Mujer, que la consiente por la esperanza que alberga de ser madre y que satisfará con su sobrina, hija de la Hermana y del Hombre, huérfana tras la muerte violenta de la progenitora. De este modo, León nos conduce por la historia de una mujer para la que el matrimonio supone una desilusión y un castigo, al que se suma la infertilidad y la desesperanza ante un futuro muy incierto.

La autora adereza esta historia con la introducción de algunas letras de tono popular y literario cantadas por la Mujer y la Hermana, como «Tengo los ojos puestos» de Federico García Lorca recitada cuando las hermanas se están peinado (2013:90):

¡A la flor, a la pitiflor,  
A la verde oliva,  
A los rayos del sol  
Se peina mi niña!

La siguiente estrofa (2013:91) es cantada por la Hermana, cuya letra deja entrever la pasión contenida en ella y su deseo de mantenerla así para no enturbiar la felicidad de su hermana, aunque sepa que no va a ser feliz en su matrimonio:

¡Ay, amor, ay amor, ay amante!  
¡Ay amor, que no puedo esperarte,  
Que si pudiera,  
Bien sabe Dios del cielo,  
Amando y adorando  
Que yo hiciera!<sup>13</sup>

La utilización de estas composiciones y temáticas de la tradición del romancero están íntimamente ligadas a su estancia en casa de los Menéndez Pidal-Goyri, donde absorbió la literatura de transmisión oral que tanto eco tiene en su obra.

Los guiones que han sido analizados en este trabajo tienen fuertes conexiones con el resto de la obra de María Teresa León, como no podría ser de otro modo. Sin embargo, algunos de estos fueron creados tiempo antes de que se publicase su correspondencia narrativa, como es el caso de las biografías noveladas de Bécquer y Cervantes o el cuento «La tía Teresa», con el que comenzaremos este breve estudio. El guion «La niña Teresa» nos remite inevitablemente al cuento «La tía Teresa», del volumen *Las peregrinaciones de Teresa* (Buenos Aires, 1950) en el que la autora «recrea y denuncia, desde la reflexión que provoca un exilio implacable, la situación de soledad, desamparo, sometimiento, ignorancia, alienación frustración, represión sexual y tortura

---

<sup>13</sup> La procedencia de estos versos nos es desconocida, pero tiene algunas variantes, como esta jota extremeña:  
¡Ay, amor, ay amor, ay amante/ ay, amor, que no puedo olvidarte/ ay, amor!/ Mi suegra, porque la quiera,/ me ha regalado un rosario,/ teniendo yo con su hijo,/ corona, cruz y calvario.



que las mujeres tuvieron que soportan en una España muy alejada de la modernidad»(González de Garay, 2009: 74).

Los dos textos presentan los mismos hechos: la joven tía Teresa se marcha a América en busca de un futuro, aparentemente, mejor, mientras que su familia (hermanos, sobrinos y sobrinos-nietos) esperan con ansiedad la vuelta de la rica tía americana, que con su dinero solucione sus problemas. Sin embargo, el paso del tiempo causa en los familiares un doble sentimiento: por un lado, de esperanza que acrecienta el mito; por otro lado, la decepción por un retorno que no llega, mientras ellos se muestran impasible para resolver sus dificultades económicas. El regreso de la tía Teresa al pueblo, vieja, pobre y sola, provoca en sus familiares un gran desengaño que les lleva a repudiarla. En palabras de María Teresa González de Garay:

El cuento de «La tía Teresa», cuyo subtítulo, muy significativo, reza “sobre la realidad y cuento de Maupassant”, narra la triste desventura de la tía Teresa emigrada y fracasada. Del rechazo que la familia le muestra cuando ve que esta no cumplió los sueños de riqueza que todos esperaban. Una desterrada que sigue siéndolo al regresar, excluida doblemente y para siempre de la integración social. Vieja, sola, pobre y sin rastro de su antigua belleza. El desmoronamiento de un mito muy arraigado, pero sin fundamento. Otra mujer osada y rebelde que incumple con las expectativas de triunfo social. (2009:86)

No obstante, se puede comprobar que la autora en el guion alterna la vida de Teresa en América con la vida de sus familiares en el pueblo, con el fin de mostrar al oyente las dos situaciones al mismo tiempo, como se ve en los siguientes diálogos:

- (1) **TERESA.** Ya lo veo. Aguardaré. Al fin y al cabo serán noticias malas las que traiga esta carta. Es tan mísera mi gente... y la tuya y todos los del pueblo. (*Llora.*)

**NOVIO.** Sigue, sigue la monserga: que no soy feliz..., que no me quiere nadie..., que si esa campana me recuerda... Pero ¿qué te creías tú que era la vida en América? ¿Rascarse? ¿Ir a Jauja? No, aquí hay que machacar, machacar, y si no te conviene...

**TERESA.** Sí, sí..., puedes seguir con el hierro hasta que se te caiga el brazo. Ya me voy. No me amenes. Voy a ver si me leen esta carta. (2013:118)

- (2) **HERMANA I.** (*Llamando a otra hermana*) Oye, Ramona, ¿has oído?

**HERMANA II.** No, estaba lavando.

**HERMANA I.** Pues la Teresa, que es tan rica, tan rica...

**HERMANA II.** Esa ya no comerá gachas ni desgranará maíz para las gallinas. Si ya lo decía yo.

**HERMANA I.** Comerá a manteles y tendrá sirvientas que la hamaquen, cantándole.

**HERMANA II.** (*Desde la ventana.*) Hijos, dejad de jugar. Venid, que tenéis una tía rica en América.

**HERMANA I.** Dios sea loado. (2013:120)

A diferencia del cuento, en el guion, Teresa no se marcha por su propia voluntad, sino que es raptada por su novio («Que los amigos de las palabras rotundas llaman rapto, desapareció la tía Teresa de la casita donde había nacido y echó a andar» 2013:117); además tiene diferentes ocupaciones —cantante en un café<sup>14</sup>— y transita los bajos fondos. La razón de suprimir estos pasajes parece indicar que León prefirió potenciar la creación del mito por parte de los familiares, en lugar de turnar las dos realidades. Asimismo, el cuento tiene un mayor lirismo que no se aprecia tanto en el guion.

En cuanto a la relación entre las biografías noveladas y los guiones —«La niña del balcón de la calle del perro» y «La madre infatigable»— que trataremos con brevedad, los transvases de ideas son constantes, ya que le permiten a la autora modificar las tramas y el estilo. En primer lugar, las conexiones que se dan entre *El gran amor de Bécquer*, *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer* y «La niña del balcón de la calle del perro» son totales, aunque, al contrario de lo que pudiera parecer, esta última obra que trata sobre los amores del poeta sevillano con Julia Espín, es posterior a las otras dos. La unión entre la película y el guion radiofónico es mayor que la existente con la biografía novelada, puesto que las dos primeras centran su atención en la relación del poeta con su musa, suprimiendo los pasajes relativos a los inicios del poeta, su llegada a Madrid y su estancia en el monasterio de Veruela. Los únicos acontecimientos que tienen en común son los amores con la joven y el fallecimiento por tuberculosis del Bécquer. Las razones que explican la utilización de este tema en distintos medios son, por desgracia, económicas, ya que tanto el libro como la película aparecieron en el año 1946 y el guion es posterior, por lo que, parece que intentó explotar el motivo becqueriano al máximo.

En segundo lugar, «La madre infatigable» sí que fue escrito e ideado antes de la redacción de *Cervantes. El soldado que nos enseñó a hablar*, publicado ya en España en 1978. En el guion se presenta al oyente la preocupación de Leonor Cortinas, madre de Miguel de Cervantes, por él, desde su nacimiento hasta que ella fallece sin ver concluida la obra más grande de nuestra literatura. Frente a la biografía novelada y a *Cervantes*<sup>15</sup>, María Teresa León es más escueta y solo novela para la radio la primera parte de su vida, dejando de lado su faceta más literaria. Por lo

---

<sup>14</sup> «**TERESA.** ¿Quién iba a decirme a mí que cantaré en un cafetúcho? Me enseñaron el cuplé de moda y yo, reuniendo fuerzas, esas fuerzas que mueve la necesidad, a escena. » (2013:123)

<sup>15</sup> *Cervantes* según indica Maya Altolaguirre en su artículo «Las biografías noveladas de María Teresa León» (2003:96) es una biografía publicada en 1969 en la colección *Los Hombres de la Historia*.

tanto, esta breve composición tuvo que influir en la posterior elaboración de la novela y de la biografía del escritor.

Para terminar con este apartado, solo queda añadir que estas conexiones que unen los guiones con la producción narrativa posterior de María Teresa León nos llevan a la conclusión de que estas piezas radiofónicas fueron usadas por la escritora como pruebas de las biografías noveladas y de algunos cuentos.

### ***3.2. Charlas de María Teresa León***

El programa de radio *Charlas de María Teresa León* se emitió en Radio El Mundo entre octubre de 1942 y mediados de 1943. León contaba con quince minutos, entre las cinco y media de la tarde hasta las seis menos cuarto, tres tardes a la semana, en las que trataba todo tipo de temas y acudían invitados para conversar con ella. Daba voz a cantantes, músicos y actores<sup>16</sup>, que la acompañaban con frecuencia en sus locuciones, destinadas al público femenino. Sin duda, se puede apreciar el esfuerzo que tuvo que hacer León para adecuar su español al que se hablaba en América del Sur.

Si atendemos a la clasificación de los tipos de guiones que se mencionó en el apartado sobre la teoría del guion radiofónico, estamos ante guiones narrativos y educativos en los que la intencionalidad de la autora es fundamental. Esta clase de textos tiene como objetivo favorecer la difusión de contenidos culturales, como temas históricos, literarios o biográficos, en el caso de los educativos; mientras que los narrativos acercan relatos al oyente sin teatralizar con la inclusión de algún efecto sonoro. No obstante, en los elaborados por María Teresa León la distinción es un poco más ambigua, ya que podría hablarse de una clase de guion que combina la narratividad y el propósito educador en una sola pieza. Por ejemplo, en la composición «Por qué la Inquisición de Salamanca condenó a Fray Luis de León» se exponen los motivos por los cuales fue perseguido y condenado, al mismo tiempo que se narra con amenidad la vida del escritor y se añaden algunos datos sobre la época:

La universidad dicen que contaba hasta con 5150 matriculados en dos años, 1546 al 47. Pero en los que la frecuentó Góngora se habla de catorce mil. [...] Y aquellos estudiantes se aplicaban a perfeccionar el castellano, siguiendo el ejemplo de ilustres profesores de teología como Fray Luis de León, a quien le gustaba sentarse en medio de los estudiantes a traducir con elegancia poética los versos maestros. [...] Nació Luis de León, dicen, en 1528 [...], su padre, Lope de León, abogado notorio, se trasladó. (2015:156)

---

<sup>16</sup> Algunos de los colaboradores que pasaron por su programa fueron: Dora Berdichevsky, María Carmen Gori Muñoz, Ivonne Hiver, Marta Maillie, Daniel Devoto y Guillermo Cabral, según señala Cacho Millet (2015:16)

Estos guiones comienzan con la salutación a los oyentes, de un modo cercano y cálido («amigos míos», «oyentes míos», «queridos oyentes»), y con una presentación atractiva del tema sobre el que va a versar el programa, para conseguir captar el mayor número de radioyentes, como es el caso de «Los denigrados animalitos que se llaman hormigas»: «¡Pobres hormigas; no sé por dónde empezar!» (2015:92). También se puede apreciar en estos textos cómo la autora introduce transiciones musicales, relacionadas con el asunto de la charla y que en multitud de ocasiones se producían en directo, es decir, eran cantadas en el estudio de radio. Esto sucede en «Antecedentes de las fiestas de Navidad», en la cual Marta Maillie canta, o en «El poetizar errante, moda en la Edad Media» con la colaboración de la soprano Dora Berdichevsky. Asimismo, resulta significativa la forma en la que León finalizaba los programas haciendo referencia a lo que el oyente se encontraría en la siguiente emisión<sup>17</sup>.

Se puede realizar una tipología de los temas que trata en, al menos, cuatro grandes bloques: materia española; ámbito sociocultural americano; asunto literario, y mujer. El primer grupo que versa sobre España lo componen un conjunto de textos que recuerdan las costumbres de nuestro país, como en «Una tarde andaluza», «Sobre algunas costumbres y canciones de España», o «Jardines y aires de la Navidad en mi infancia española». Con estas retransmisiones León cumplía un doble objetivo, por un lado, divulgar las costumbres, los paisajes y la vida de España a su público argentino, mientras que, por otro lado, avivaba la memoria de los españoles exiliados, recordándoles el paraíso perdido.

La temática americana agrupa textos relacionadas con la vida cultural, social y política del continente, en concreto de Argentina. De este modo, León presenta la vida de personajes ilustres como Mariano Moreno<sup>18</sup> o «Domingo Faustino Sarmiento viaja a Estados Unidos», para dar a conocer al oyente información sobre estas personalidades, al mismo tiempo que la autora jaleaba la historia del país. Asimismo, trata otros motivos como pueden ser el descubrimiento de América, «Argentina para exiliados» —en donde evoca los sentimientos que le genera la calurosa acogida del país a los refugiados españoles—, o alguna anécdota, como «Oración fúnebre a un elefante muerto de amor en el zoológico de Buenos Aires».

---

<sup>17</sup> En el anteriormente citado «Por qué la Inquisición de Salamanca condenó a Fray Luis de León», León emplaza a sus oyentes al próximo programa para desvelar el contenido de la traducción de Fray Luis:

¿Y cómo era esa traducción del poeta? Pues vamos a oírla nosotros el jueves próximo, para así rendirle homenaje a este extraordinario poeta español que sacó al sobrebaz de nuestro idioma el *Cantar de los Cantares*, y que tuvo virilidad suficiente para contestar a los que le motejaban de judío. (2015:158)

<sup>18</sup> «Mariano Moreno dijo» (2015:147-151)

El tercer bloque abarca todos los guiones que tienen contenido literario. En ellos la autora riojana combina los autores españoles, como Lope de Vega, Fray Luis de León o José de Espronceda, con americanos, como Julio Herrera y Reissig, Baldomero Fernández Moreno o Rubén Darío, y autores europeos, como Baudelaire y Goethe. Especial mención merece «La fidelidad a los romances tradicionales», en el que la autora presenta a sus oyentes estas composiciones («Tenemos, amigos míos, en la poesía castellana, una forma octosilábica de gran tradición popular» 2015:184) y enumera los temas más recurrentes y advierte de la presencia de estas formas estróficas en América, con una entrañable referencia a don Ramón Menéndez Pidal, quien la introdujo en el mundo del romancero.

Por último, el bloque más interesante es el relativo a las mujeres, que como ya se ha dicho en este trabajo, eran las principales destinatarias de las *Charlas de María Teresa León*. La escritora aborda temas de interés femenino, motivo por el cual ha sido criticada, pero considero que es obligatorio ir un poco más allá y no quedarse en las apariencias, puesto que, estos textos esconden una fuerte reivindicación de los derechos de la mujer y su importancia dentro de la sociedad, así como un alegato para que las mujeres se interesen por el mundo cultural. No hay que olvidar que el objetivo fundamental de este programa era la propagación de la cultura y del conocimiento, por eso León utiliza la moda en «Cualquier tiempo pasado se vistió mejor»<sup>19</sup> para contar la evolución de la vestimenta en el siglo XVIII y, además, introducir usos y costumbres anecdóticos de la época:

¡Maravillosos jardines que se colocaban sobre los escotes o cubriendo las cabezas! España no ha podido olvidarlos. Cuando en Europa los olvidan, las blondas se refugian en los armarios de las españolas. Todavía era muy goyesca la España que a mí me tocó vivir. El siglo XVIII en esa península se caracteriza más que por las iluminaciones de conciencia que trajo al mundo, por un hermetismo popular hacia todo lo extranjerizante, a pesar del padre Feijoo, Campomanes y Cadalso, etc. que se empeñan en traerle las voces exteriores. Pero sin embargo será Don Francisco de Goya y Lucientes, afrancesado, quien nos dejará los documentos vivos, los testimonios de esa voluntad popular y nacional de prevalecer. (2015:138)

Antes de cerrar este último punto, es preciso hablar, brevemente, de las recomendaciones literarias que María Teresa León realizaba a sus oyentes, tal y como se muestra en el guion de «Sobre el arte de leer». En dicho texto, la autora sostiene que existen libros que han de leerse con rapidez, como las novelas policiacas y las sentimentales. Empieza recomendando leer a Flaubert

---

<sup>19</sup> «En cambio, ustedes, amigas mías, que conocen la gracia apasionada que se puede poner en una cinta o un botón, vengan, sentémonos cómodamente a hablar de asuntos personales, de esas cosas íntimas preciosas y discutidas.» (2015:135)

y su *Madame Bovary*, *La dama de las camelias*, continúa con Goethe y Joyce, y finaliza con las siguientes palabras, con las que terminamos este análisis:

En fin, el arte de leer es, amigas mías, el arte de pensar, y en eso nunca fue bueno precipitarse. Bienaventurados aquellos que piensan al leer. Bienaventurados los que tengan imaginación para seguir al autor por los canales abiertos de su sangre que nos entrega; bienaventurados los que se imaginan, por ejemplo, a *Don Segundo Sombra* dentro de los finos ojos de su alma al leer. [...] ¡Bienaventurados los que permitan navegar en la compañía de un libro hacia las altas claridades de la inteligencia! (2015:142)

## V. GUIONES CINEMATOGRAFICOS

### 1. Las huellas de María Teresa León en el cine argentino de la década de 1940

Una de las primeras ocupaciones, junto con la radio, que encontró María Teresa León en Argentina fue la elaboración de distintos textos cinematográficos, desde la adaptación y diálogos de *Los ojos más lindos del mundo* hasta el estreno de una obra original, como es *El gran amor de Bécquer*. Estos trabajos fueron posibles gracias a la red de amigos y colaboradores que el matrimonio exiliado tenía en el país, entre ellos la actriz Delia Garcés y el director de cine, Luis Saslavsky. No es de extrañar que León aceptase de buen grado los encargos del cineasta, puesto que, por un lado, estaban muy bien remunerados<sup>20</sup>, y por el otro, su pasión por la escena<sup>21</sup> y por todo aquello que estuviera relacionado con ella.

Irma Emiolizzi (2005:130) no descarta que a su labor de guionista y adaptadora de cine se sume algún trabajo como actriz, ya que, tal y como recoge, realizó el papel de «oradora en la representación —otra vez una obra de Federico García Lorca— de *Mariana Pineda* en el Teatro Astral de Buenos Aires, el día 7 de junio de 1943», organizado por la AEVA (Ayuda Española a la Victoria Aliada) y que contó con un gran número de actores exiliados. León también

---

<sup>20</sup> León recoge en sus memorias cómo gastaron el dinero que cobraron por el guion de *La dama duende*:

Fue la primera vez que alguien dejó en mis manos eso que llamamos dinero. ¿Para qué sirve el dinero? Para comprar, tonta. Y para comprar aquellos pinos altos y ya crecidos de Punta del Este sirvió *La dama duende*. Sí, necesitábamos sentarnos sobre la pinocha, apoyarnos en los troncos para que Aitana escuchase cómo pasaba el viento, la voz de la madera, los insectos incansables del verano y aquellas alas de ángeles o de pájaros o de sueños que volaban sobre nuestras vidas. (1998:439)

<sup>21</sup> «Bueno, yo, en realidad, no era comedianta. En mi casa habían dicho: ¿La niña, cómica? ¡Jamás! En nuestra familia todas las mujeres habían sido decentes. [...] Pero una vez alcanzó a subirse a un escenario y dijo versos. [...] Se sintió satisfecha hasta el borde y siguió diciendo versos, declamando lo que deseaba vivir y que ya estaba escrito. [...] Era su estado de gracia.» (León, 1998:113)

participó como actriz secundaria en el rodaje de *El gran amor de Bécquer*, como reflejó en un artículo en la revista argentina *Cabalgata*<sup>22</sup>:

Tampoco sería justo olvidarme [...] ni del muchacho, de nombre desconocido, que me ayudó a mí a salir del primer trance cinematográfico de mi vida. Sí, le debo la réplica de sus ojos mudos, aterrados, cuando me vio sustituir a una actriz que no llegó. El muchacho debió pasar su gran susto creyendo que yo —actriz novel— iba a estropear toda la película. (2005:133)

La presencia de nuestra autora en el filme no empaña la película, es más, la dota de un momento de comicidad tras una secuencia de demasiada tensión dramática. León se mueve con gracia por el medio audiovisual, aportando naturalidad y frescura al cargado ambiente, a pesar de que su presencia dura solo unos minutos, puesto que encarna un personaje sin nombre, experta en matrimonios, que acostumbra a ir a las fiestas de sociedad a comer y a beber.

Para cerrar la introducción de este capítulo del trabajo, solo nos queda aludir a la participación de Rafael Alberti en estas producciones que ha sido puesta en duda por la mayoría de estudiosos (Emiliozzi, 2003:70; Mateos, 2003: 303; Balcells, 2003: 313) que se han encargado de tratar la vertiente cinematográfica de León. Este pensamiento se ve refutado con la publicación en 1946 de *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer*, meses después de que se estrenase la película homónima, la cual solo guarda relación con el poeta gaditano en el tono lírico de la cinta.<sup>23</sup> No cabe duda de que la escritora riojana comentaba con su compañero los pormenores de los textos y que él le sugiriese cambios y diera su opinión; pero, en palabras del propio Rafael, tal y como recoge Claudio España:

[...] De nuevo la pluma de Rafael Alberti y María Teresa León, aunque el primero me confesó mucho después, al autor de este artículo que él jamás tuvo que ver con la escritura de los guiones. “La autora era María Teresa; yo accedía a firmar con ella”. (200:343)

Sin embargo, sí son de la autoría de Alberti las seguidillas que canta la protagonista de *La dama duende*, así como las canciones de las lavanderas, de la comedianta y las que recitan en las fiestas los habitantes del pueblo.

---

<sup>22</sup> Irma Emiliozzi en su capítulo «María Teresa León, actriz cinematográfica», incluido en *María Teresa León. Memoria de la hermosura* reproduce una fotografía con ese artículo titulado «María Teresa León habla sobre Bécquer».

<sup>23</sup> «[...] Pero quizás es en las diferencias de tono predominantemente lírico entre este filme y la novela de María Teresa León [...] donde se perfila la presencia o influencia del autor de *Marinero en tierra*.» (Emiliozzi, 2003:71)

## 2. *Los ojos más lindos del mundo*- Luis Saslavsky (1943)

La primera película que contó con la colaboración de María Teresa León fue *Los ojos más lindos del mundo* en 1943, dirigida por Luis Saslavsky con guion de Carlos Aden, basada en la obra de Jean Sarment *Les plus beaux yeux du monde: comédie en trois actes*<sup>24</sup>. Los papeles principales los protagonizaron Amalia Bence como Susana, lo que le valió el apodo de «los ojos más lindos del mundo», y el español Pedro López Lagar como Lorenzo, junto con Roberto Airaldi, representando a Agustín. Se estrenó el 27 de julio de 1943 en el Cine Ambassador de Buenos Aires, y cosechó las siguientes críticas<sup>25</sup>:

Hay un aletazo de ese espíritu travieso de René Clair[...] pero la influencia es en cierto modo, como enaltecedora [...] Saslavsky y un buen tema: he aquí la aleación que puede producir más de un film valioso para el arte. (*Calki*)

Clima poético [...] todo contribuye en este film a dejar una sensación de suave belleza. Como un aroma que pasa, embalsama y deja una nostalgia de llanto. («Tiempo de Cine» en *Crítica*)

Magnífica puesta en escena del director con secuencias donde el ritmo contrasta fuertemente entre la placidez del amor, la presencia de los sentimientos y la turbulencia que preanuncia el melodrama, que no asoma demasiado. (Claudio España en *Medio Siglo de Cine*)

Del más fino romanticismo de la colección Saslavsky. Con cierto parecido conceptual a *Historia de una noche*, momentos de gran cine, buenas actuaciones. Y un título asociado con Amalia Bence para siempre. (2001:431)

El filme cuenta la vida de Lorenzo —un joven español— y Agustín, dos amigos que han crecido como hermanos, pues uno de ellos, Lorenzo fue recogido por el padre de Agustín, médico, cuando fallece la madre, a la que había atendido en el transcurso de su enfermedad. A partir de ese momento, se presenta al espectador el desarrollo de la juventud de los amigos, hasta el encuentro, un día, con una mujer —Susana— que pone en riesgo su fraternidad. Ambos se muestran, en todo momento, muy complacientes con la joven, a la que agasajan todo el tiempo, sobre todo Lorenzo que comparte con ella sus habilidades musicales. Esta complicidad genera en Agustín envidia y frustración hacia el que ha crecido con él, acrecentado por la concesión de un puesto de agregado a la embajada en Madrid. El joven reacciona de un modo muy infantil disparándose fallidamente, lo que provoca en Lorenzo un sentimiento de culpabilidad enorme por tener el favor de su amada y por tener éxito profesional. Ante tal

---

<sup>24</sup> La obra de teatro de Sarment se estrenó el 24 de octubre de 1925 en el Théâtre du Journal de París.

<sup>25</sup> Las críticas de la película están extraídas de *Un diccionario de films argentinos. 1930-1995*



situación, Lorenzo decide renunciar al amor de Susana, que quiere a ambos y que, finalmente, contrae matrimonio con Agustín.

La película retoma la vida de sus protagonistas más de diez años después de la boda: Agustín es un afamado escritor que recorre el país con sus libros y conferencias; Susana, recluida en casa con su hijo, está ciega y desesperada por la angustia que ello le provoca; y, Lorenzo, a quien la fortuna no le ha acompañado, arrastra deudas y trabaja como pianista de una compañía de cabaret. Así pues, con este panorama, se presenta Lorenzo en casa de Susana, avergonzado por su aspecto —su traje viejo y raído es muy diferente al de antaño— y por la mala suerte que ha tenido en la vida, buscando a Agustín, con el que se quiere reencontrar para pedirle ayuda económica. La alegría de Susana por la visita de su amigo es inmensa, pues el estado en que se encuentra hay que sumarle el abandono que sufre por parte de su marido.

La ceguera de su amada conmueve a Lorenzo, que es incapaz de comunicarle que fracasó en la vida y el verdadero motivo de su encuentro, pues ella es la única que realmente le ve con el corazón y no le desprecia. La llegada del marido, Agustín, después de un largo viaje sorprende a Lorenzo despidiéndose de Susana, lo que provoca que se reaviven las tensiones existentes. En primer lugar, porque Lorenzo ha seguido amando a Susana y Agustín ha visto sus sentimientos modificados; en segundo lugar, Agustín era conocedor de las dificultades económicas de Lorenzo y ha intentado ocultárselas a su mujer, para que el bello recuerdo que tenía de él no se estropeará. La película finaliza con la despedida de los protagonistas y la marcha de Lorenzo bajo la lluvia.

León, en esta producción, se encargó de realizar la adaptación del texto teatral y de los diálogos, de un modo fiel manteniendo «temas, motivos y hasta palabras» (Emiliozzi, 2003:88) aunque introduciendo algunos elementos que acomodaban al contexto hispano: la presencia española de Lorenzo, el protagonista, que le conecta con los exiliados; o costumbres francesas, como una salida nocturna entre Lorenzo y Susana o que él se hospedase en su casa sin la presencia del marido, resultaban inconcebibles en la Argentina de los años cuarenta. Sin embargo, cabe preguntarse cuáles podían haber sido los motivos que habrían llevado a nuestra escritora a acercarse a la obra del autor francés y la única respuesta posible conduce a que encontró en ella sus temas y motivos preferidos. Irma Emiliozzi encuentra numerosas coincidencias entre las dos obras, pero sobre todo con el filme que veremos posteriormente, *El gran amor de Bécquer*, en donde se repiten algunos de los patrones de conducta en el protagonista:

¿No estamos describiendo al protagonista de *Los ojos más lindos del mundo* o a otros predilectos personajes de la autora? Lorenzo-Napoleón es poeta, soñador, crédulo, y realiza el viaje o peregrinaje del amor a través del cual se busca recuperar, alcanzar o producir la anagnórisis o reconocimiento definitivo: habitante del mundo de los recuerdos, perdedor y ganador, vencedor y vencido, desdichado pero orgulloso de sí mismo, es débil porque sufre, pero fuerte porque se conoce y conoce los límites de los demás. Y estoicamente se supera a sí mismo en pos de la felicidad de Susana-Lucie y Agustín- Arthur. (2003:88)

Otra prueba que confirma esta predilección por parte de León, es la presencia de la protagonista, Susana —desencadenante del conflicto dramático—, con la quiere reivindicar el «respeto a las mujeres, la preocupación feminista y la clara defensa de la mujer malquerida» tan frecuente en su producción literaria. La frustración amorosa me parece que constituye el tema central<sup>26</sup> de la película, junto con «el viaje amoroso, relacionado con el sentimiento de búsqueda y el exilio» (2003:89). La elección por nuestra parte de estos temas como los principales responde a que entendemos que la frustración amorosa que siente Susana está íntimamente unida a la preocupación feminista y la defensa de la mujer, en la línea de lo que proponía Moratín a principios del siglo XIX, que apuntaba a la educación de la mujer y a que esta pudiera elegir libremente con quién quería casarse. Si lo pensamos detenidamente, la desazón que siente la protagonista femenina podría haberse evitado si le hubieran preguntado con quién se quería casar realmente, y no imponerle un pretendiente cuando ella se encontraba en una situación de indecisión. El problema matrimonial se agrava con su ceguera y con el rechazo que siente el esposo, falto de una conciencia que le advierta que es lo correcto hacer.

En cuanto al peregrinaje o viaje de amor, se puede señalar que coincide, parcialmente, con la trayectoria de los exiliados: la salida del país de origen en condiciones lamentables para alcanzar el esplendor en el destino de acogida, pero, que al intentar regresar a su patria es totalmente desdichado y vaga en una constante búsqueda del paraíso perdido.

Para finalizar con esta primera película, hay que destacar el carácter melodramático de la misma, con constantes tránsitos entre la alegría y la más absoluta tristeza, marcado por un clima lluvioso que acompaña al protagonista en un eterno retorno, puesto que empieza con lluvia e inundaciones y finaliza del mismo modo.

---

<sup>26</sup> Emiliozzi enumera los siguientes temas presentes en el filme:

- El desamor y la frustración matrimonial
- La preocupación feminista y la defensa de la mujer
- La vida en el recuerdo o el espacio de la memoria como razón y nexos vital
- El peregrinaje o viaje amoroso, relacionado al sentimiento de la búsqueda y el exilio.
- La apuesta por el juego limpio, y el rechazo del juego sucio de los traidores y los cobardes.

### 3. *La dama duende*- Luis Saslavsky (1945)

Tras la elaboración de la adaptación y de algunos diálogos de *Los ojos más lindos del mundo*, Saslavsky la volvió a requerir para una nueva producción: la adaptación de *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca. Así lo recordaba León, muchos años después, en *Memoria de la melancolía*:

Esta Gallarda va unida al primer dinero que gané en América. Sucedió que un día Luis Saslavsky, director de cine, tal vez el más dotado de la Argentina, me dijese: María Teresa, ¿te gustaría hacer conmigo una película? Tema español. Yo le contesté: ¿Tema español?, sí, y de este modo puedes aprovechar a los excelentes actores españoles que blasfeman en la Avenida de Mayo delante de una taza de café, hablando todavía de la guerra. (1998: 437)

Efectivamente, la autora señala que esta nueva producción de Saslavsky pronto se convirtió en una excelente oportunidad para reunir a todos los actores y trabajadores del teatro y del cine español que se habían exiliado<sup>27</sup>, como el actor Enrique Diosdado, Andrés Mejuto, la actriz y directora Helena Cortesina, o el escenógrafo y pintor Gori Muñoz. No es de extrañar que haya estudiosos, como Torres Nebrera (1996:50) que hayan denominado «una verdadera película de exiliados». Más adelante, tras conocer que el tema del filme sería español, León aporta más datos de las condiciones en las que se realizó la grabación:

Poco tiempo después tenía sobre mi mesa el guion de *La dama duende*. La protagonista, me dijo Luis, será Delia Garcés. Delia Garcés, hoy una mujer preciosa, era entonces la palma de la juventud. Aquella muchacha, española por sus padres, casada con Alberto Zavalía, que también dirigía cine, parecía hecha para hacer el personaje de La Dama Duende, la que es y no es, la que está y no está, la que presenta y se desvanece. Luis dijo que no le gustaba el siglo XVII calderoniano sino el XVIII goyesco y que había que reinventarlo todo. Así lo hice, alegrando las escenas con cantos y bailes. (1998: 437-438)

Roman Gubern (2003:343) acierta en señalar las razones que podrían haber llevado al director a decantarse por la ambientación dieciochesca son, fundamentalmente, dos: la primera, «el fracaso de la primera adaptación teatral española que se rodó en la primerísima etapa del exilio americano y que fue *Bodas de sangre* (1938), [...] El fracaso de *Bodas de sangre* constituyó una severa advertencia para las futuras adaptaciones de piezas escénicas españolas recientes a la pantalla»; la segunda, «La España goyesca que presentaba *La dama duende* era perfectamente congruente con el espíritu neopopularista que había alimentado a la generación del 27 [...] unos escritores y artistas, que sin embargo, habían sido sensibles también a la

---

<sup>27</sup> «El guion de *La dama duende* no solo sirvió a los Alberti para levantar *La Gallarda*, sino también para que se basase en él una película en la que actuaron muchos actores españoles que a la sazón vivían en el exilio argentino.» (Balcells, 2003:312)

renovación modernizadora que llegaba de Francia». La sensación que tiene el espectador cuando ve la película es la de estar dentro de cualquier cuadro de Goya, pues las escenas en las que el pueblo es protagonista recuerdan a *La pradera de San Isidro* o a *La gallina ciega*.

La cinta comenzó a grabarse en los Estudios San Miguel con Delia Garcés en el papel de Angélica-Dama Duende y del español Enrique Diosdado como el capitán Manuel Enríquez; junto a ellos los anteriormente citados Mejuto y Cortesina, con Amalia Sánchez Ariño como la criada de Garcés. Por lo relatado en *Memoria de la melancolía*, se deduce que el ambiente que se generó en el rodaje les debió de hacer sentirse más cerca de su querida España:

Lo primero fue convencer a los Estudios San Miguel, que aceptaron la película, de que aquello no era una zarzuela, que el pueblo debía ser el pueblo con toda su seriedad y su gracia, sin caricatura ni exageraciones; los duques y su palacio podían aumentar los tonos divertidos. Gori Muñoz, con inmensa paciencia, inventó un pueblecito sobre un río y extendió sobre la mesa los figurines para una cantidad de primeras y segundas figuras, bailarines y estrellas, como jamás se había hecho en la Argentina. Luis y yo barajamos duques y pueblo. Se eligieron los tipos. Diosdado vistió su uniforme de húsar, igual uniforme recibió Andrés Mejuto; Amalia Sánchez Ariño aceptó ayudar a la Dama Duende en sus nocturnidades. A Maximino [...] lo hicimos alcalde y a la hermosísima Elena Cortesina, alcaldesa. [...] Era tan real todo aquello para los actores desterrados de España, que nos asombraba regresar a Buenos Aires todos los atardeceres. Luis Saslavsly consiguió resultados excelentes. Dicen que aún después de tantos años *La dama duende* sostiene su prestigio, asomándose de cuando en cuando a la televisión. A mí me han quedado entre las manos algunas fotografías y una copia del guion que escribí y el recuerdo del tormento alegre del cine. (1998: 438-439)

El filme se estrenó el 17 de mayo de 1945 en el Cine Premier, cosechando desiguales críticas por parte de la prensa especializada:

El más encantador romance de capa y espada que produjo el cine argentino, en la atmósfera de color, prodigio y galas de la España Goyesca. (Programa del Premier)

Con una fiesta menos y mayor humanidad a favor de la intriga que, a diferencia de la pieza calderoniana, se revela al espectador apenas iniciada la trama, el film habría logrado la fuerza justa para su total atracción. (*La Razón*)

El costumbrismo que se utiliza, además, elimina lo superfluo y se va elaborando en un ambiente suntuoso por su espectacularidad [sic] y colorido. (*Noticias Gráficas*)

Calidad de imágenes y ritmo [...] se ajusta *La dama duende* al estilo de las comedias de capa y espada, y es sensible que su final, digno de alcanzar notas muy altas, se malogre en parte por algún detalle que pudo suprimirse y que aún se está a tiempo de suprimir. (*La Nación*)

Una obra impactante en lo estilístico, con lujos de producción pocas veces igualados. Lamentablemente, el amaneramiento general ha obrado en forma

negativa con el paso de los años. Pero igual queda como el trabajo más recordado de Delia Garcés y una apoteosis de su director-estilista. (2001:154)

Aunque las críticas que se han reproducido en este trabajo no fueron del todo complacientes con el montaje final, la película fue la gran ganadora de los Premios Cóndor de Plata 1946, ya que se llevó el premio a Mejor Película y Mejor Director para Saslavsky, Mejor Música para Julián Bautista, Mejor Escenografía para Gori Muñoz y Mejor Guion Adaptado para María Teresa León y Rafael Alberti. Sin embargo, el filme fue censurado en España, debido a que la participación de exiliados republicanos fue total. No obstante, en el año 1989 con motivo de la celebración de la XXXVII edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, que homenajeaba a los exiliados españoles de la Guerra Civil, Rafael Alberti fue invitado<sup>28</sup>. Alberti, en sus memorias, cuenta su último acercamiento a la incursión cinematográfica que hizo junto a León y que reestrenaron en San Sebastián: «Lo que más nos interesaba de esta visita al Festival [Festival de cine de San Sebastián] era la película de María Teresa León *La dama duende*, premiada hacía tiempo en otro festival, realizada por el gran director argentino Luis Saslavski» (2009:674).

La cinta comienza con la noticia del fallecimiento del virrey del Perú, Tomás Pimentel Orgaz y Hurtado de Mendoza, que inoportuna al pueblo de Torre de los Donceles pues va a celebrar las fiestas de San Roque. La llegada de Angélica, la joven viuda peruana del virrey al palacio de El Soto de Alcolea, junto con la familia del finado provoca un aumento de la tensión con los vecinos de Torre de los Donceles, ya que consideran inmoral que las fiestas continúen a pesar del fallecimiento del virrey. La joven viuda se muestra exageradamente apenada cuando está en presencia de sus cuñados, los duques, pero en el fondo siente alivio, aunque su cuñada le prohíba realizar cualquier salida y haya dibujado para ella un futuro desesperanzador: puede volver a casarse con un hombre mayor o recluirse en un convento. Sin embargo, Angélica no quiere tener ese porvenir, puesto que es joven y quiere conocer el amor de un hombre igual a ella, que la quiera y que la haga sentirse viva.

Durante el entierro del virrey, el carruaje de Angélica se cruza con la comitiva del duque de Tarsis, que también acuden al sepelio, y con una caravana de cómicos que van a las fiestas de San Roque a representar *La dama duende*. Entre los comediantes se encuentra Manuel

---

<sup>28</sup>«Rafael Alberti, marinero en tierra, no se resistió a posar junto a unos barcos en la cercana localidad de Getaria. Su presencia en el Festival era obligada, ya que en el curso del certamen se realizó un homenaje a los exiliados españoles en la Guerra Civil con muchos de los cuales convivió y trabajó el gran poeta.» (1989:24)

Enríquez, capitán de húsares, del que Angélica se queda prendida. Tras el funeral, la joven viuda consigue escapar con su criada para no perderse la representación, además tiene el convencimiento de que encontrará al capitán en el mesón del alcalde. Allí, embozada, tiene su primer encuentro con el apuesto Manuel Enríquez —que coincide con Luis, el sobrino del duque de Tarsis— del que huye antes de que se descubra su identidad. Enríquez se enfrenta en duelo con el sobrino del virrey y resulta malherido, y es llevado por el duque de Tarsis y por Luis al palacio de la virreina. Ella se muestra encantada de tener al capitán, a quien suministra una infusión que le devuelve a la vida; tras despertar, intenta seguir a la joven, pero se da de bruces contra el espejo del que se sirve Angélica para entrar y salir de los aposentos del capitán, aunque antes de desaparecer le cita para el día siguiente a las doce de la noche.

La mañana siguiente el capitán de húsares comenta la aparición de una dama duende en su cuarto y es animado por Angélica para asistir a la cita. Ese mismo día a medianoche, Angélica acude acompañada de su criada a la habitación de Enríquez para perturbarle con la Dama Duende, pero cuando llegan, tanto Manuel como Luis no están porque se han marchado a las fiestas de San Roque. En ese momento, Angélica-Dama Duende desordena la habitación y comienza a gritar para despertar a toda la casa, y anunciar la presencia de un duende. El bullicio que hay en la casa ha trascendido a los vecinos del pueblo, lo que convierte la vida del palacio en el centro de las conversaciones de los vecinos. Una vez resuelto el alboroto, la joven viuda decide volver a citar a Manuel Enríquez; dicha cita enreda más la situación, puesto que la comedianta también ha citado a Luis bajo el pseudónimo de la Dama Duende. El encuentro entre los protagonistas termina precipitadamente cuando ella trata de escapar por el espejo, que él rompe y la atrapa en la escalera, donde se descubre la identidad del misterioso personaje.

El duque de Tarsis que pretendía tener relaciones íntimas con la comedianta, pero ella finalmente no accede, por lo que enfadado, descubre que su sobrino ha estado con dicha dama, la misma de la que Manuel estaba enamorado, tal y como le había confesado. El rumor de que la Dama Duende es Angélica y de que ha tenido varios encuentros amorosos con distintos hombres corre por el pueblo, lo que supone una humillación para ella y para la familia Pimentel, que quiere encerrarla. Una vez que la confusión se ha solucionado, Manuel va tras ella, antes de que se interne en el convento. Finalmente, puede impedirlo y se abraza a ella.

A pesar de que la obra guarda numerosas similitudes con el texto calderoniano, como

La tapada perseguida, la interposición de un caballero en quien ella verá el héroe que arriesga la vida en su defensa y el galán soñado, el duelo con el perseguidor, la herida del defensor de la dama, que se hospeda bajo su mismo techo cuando

los que reñían se identificaban como amigos, lo que permitía las maniobras de la dama para entrar en contacto con el doliente galán. (De la Iglesia, 2003:328-329)

Las innovaciones del texto de León son numerosas, desde el tiempo histórico, siglo XVIII, hasta la localización, dos pueblos castellanos frente al original de Calderón que optaba por emplazarla en Madrid. Otro elemento novedoso es la configuración del pueblo como un personaje, que se muestra antipático e insumiso frente a los mandatos de la aristocracia y del clero. Resulta muy llamativo el contraste entre el pueblo, jaleoso y alegre, y los aristócratas, afectados por la muerte del virrey y molestos por el poco respeto que muestran los lugareños, lo que se ve escenificado con los cantos de las lavanderas en el río mientras las criadas de los duques censuran sus comportamientos.

Sin embargo, el punto más interesante de la adaptación realizada por María Teresa León es que centra el foco de atención en la protagonista, Angélica, pues es, con la ayuda de su crida, quien decide llevar la iniciativa e intentar conquistar al capitán. León lleva a cabo una elaborada defensa del papel de la mujer, capaz de tomar las riendas de su destino para no vivir sometida a la imposición y a la falta de libertad; tema, que como ya se había comentado a colación de *Los ojos más hermosos del mundo* está directamente emparentado con Moratín y *El sí de las niñas*. Se puede apreciar como León crea a una Angélica que no se deja dominar por la norma social, que dicta que se tiene que quedar encerrada en casa porque es una viuda pobre y no tiene más posibilidades de futuro que otro matrimonio impuesto o el convento. Esta tensión se mantiene hasta el final de la obra, cuando finalmente todo se soluciona y puede iniciar una nueva vida con el capitán.

Estébanez Gil (2003:362) sostiene que la autora riojana mantiene la obra con una constante tensión entre opuestos: «las fiestas y el luto, el autoritarismo y la libertad, la apariencia y la realidad, la mentira y la verdad». Todos estos elementos temáticos, junto con un gran reparto de actores y medios técnicos, sumados a una ambientación excepcional, hicieron de *La dama duende* una de las películas argentinas más aclamadas de los años cuarenta.

#### **4. *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer*- Alberto de Zavalía (1946)**

Esta última obra, a diferencia de las anteriores, es una idea original de María Teresa León, que tiene correspondencia con una biografía novelada con idéntico nombre y un guion radiofónico, «La niña del balcón de la calle del perro». Dirigida por Alberto de Zavalía y producida por PYADA y Film Andes; los papeles principales corrieron a cargo de Delia Garcés —Julia Espín—, Esteban Serrador como Bécquer y Andrés Mejuto del capitán Orellana. Se

estrenó el 8 de octubre de 1946 en el Cine Ambassador, y obtuvo las siguientes opiniones por parte de los medios de comunicación:

Romance platónico y rimas en *El gran amor de Bécquer* [...] En cuanto a Esteban Serrador, hace un retrato de exacta identidad externa y se mueve y dice con soltura, pero no le comunicó sensibilidad ni color humano [...] un diálogo fino ajustado a la fina personalidad del famoso poeta, da jerarquía literaria al libreto. (*Calki*)

La poesía, el almidón y el almíbar en esta nueva aparición de un poeta extranjero en el cine argentino un año después de *La amada inmóvil*. (Bayón Herrera, 1945) (2001:253)

La cinta comienza con una secuencia del entierro del poeta sevillano, mientras sus amigos más próximos lloran apenados su pérdida, al mismo que tiempo que maldicen el olvido de su faceta literaria, pues ningún periódico se ha hecho eco del óbito de Bécquer. En este momento se produce un flashback que se remonta algunos años en el tiempo, y que nos lleva a la vida del poeta: tertulias literarias en los cafés, tranquilos paseos por Madrid. En una de esas caminatas, va a parar a la calle del perro, donde queda prendado de una joven muchacha, que se asoma tímidamente al balcón con su hermana. Tras este acontecimiento, Julia y Blanca Espín son reprendidas por su tía, a la que no le gusta que se exponga por el balcón; las hermanas son sobrinas del músico Rossini y reciben clases de música y baile. Gustavo Adolfo, extasiado por la visión, consigue el favor de su amigo Zamora, profesor de piano de las jóvenes y que intercederá por el poeta ante su amada. Tras algunos encuentros tímidos en el balcón, Julia decide invitar a Gustavo Adolfo a la fiesta que van a organizar en honor al tío de la joven; sin embargo, el poeta declina la invitación, pues considera que su apariencia física no está en las condiciones adecuadas como para acudir a un evento de tal magnitud. Por el contrario, aunque no acude a la fiesta, presencia la llegada de todos los invitados célebres desde la calle, lo que agrava su estado de salud.

A pesar del deseo que tiene la joven Julia de unir su vida con la del poeta, desde el principio sabe que está predestinada a casarse con el capitán Orellana, algo a lo que se opone, puesto que no tiene ningún sentimiento hacia él. Después de algunos encuentros furtivos e intercambio de cartas, el capitán Orellana descubre que Julia se está viendo con un hombre, por lo que decide batirse en duelo con el informante, ante la estupefacción de Bécquer, sabedor de toda la verdad. Estos acontecimientos precipitan el compromiso de Orellana con la señorita Espín, lo que resulta devastador para ambos, pues los obstáculos sociales y familiares impiden que sean felices. Finalmente, Espín contrae matrimonio con el militar, no sin antes dirigirle una última carta al poeta que su hermana Blanca no le dará por envidia, y se retiran a descansar a un paraje



más tranquilo, próximo al campo. Allí, la ausencia de Bécquer se hace tan insoportable que Julia decide acabar con su vida, momento que se representa con un paseo de Gustavo Adolfo cerca del curso del río, donde encuentra una bella paloma blanca que le recuerda a su amada Julia. Cuando conoce la muerte de Julia a través de la hermana de esta, su vida deja de tener sentido y se retira al monasterio de Veruela con su hermano Valeriano, desde donde volverá a Madrid para fallecer de tuberculosis.

La película concentra los mismos acontecimientos que suceden en el guion radiofónico, mientras que la biografía novelada de León abarca toda la vida del poeta, dedicando un capítulo entero a la figura de Espín. Asimismo, en la cinta no se hace referencia a la mujer del poeta, Casta Esteban, ni a ningún acontecimiento relevante de su vida. La novela sobre la vida de Bécquer salió publicada poco tiempo después del estreno del filme, lo que nos conduce a pensar que tanto el texto cinematográfico como el literario se elaboraron al mismo tiempo, frente al guion radiofónico que resume la historia de amor entre Bécquer y Espín.

Cuando tratamos *Los ojos más lindos del mundo*, recogimos unas afirmaciones de Irma Emillozzi, que ponía en común las dos películas, señalando numerosos paralelismos, como la figura pobre del protagonista, que vaga errante y se avergüenza de su apariencia estética —Lorenzo siente pavor porque Susana pueda ver el estado de su traje y Bécquer porque no tiene más ropa que la que viste—; pero, sobre cualquier otro, la situación de la mujer, una vez más, sin capacidad de elección de su destino, en una constante minoría de edad.

*El gran amor de Bécquer* cierra la presencia de María Teresa León en el cine argentino durante la década de los años cuarenta. ¿A qué se debe la desaparición de León del medio audiovisual? Eladio Mateos apunta a las malas críticas que recibió la cinta<sup>29</sup>, a lo que podría haberse sumado una gran acumulación de trabajo en ese periodo, fruto de sus colaboraciones en radio, prensa escrita y la creación de algunas de sus biografías noveladas y cuentos.

## VI. UNA ADAPTACIÓN TEATRAL: *MISERICORDIA*

### 1. Origen

Al igual que la mayoría de los textos de María Teresa León que han aparecido en las últimas décadas, el manuscrito de la adaptación de la novela de Benito Pérez Galdós, *Misericordia*, plantea

---

<sup>29</sup> «Tal vez su relativo fracaso originó el distanciamiento de nuestra autora del medio cinematográfico, para el que ya no volvería a escribir, centrándose a partir de entonces en la radio y la televisión.» (2003:307)

numerosos interrogantes. En primer lugar, la procedencia del texto, que gracias a Gregorio Torres Nebrera vio la luz en 2003: uno en propiedad de María Luisa Ponte y otro manuscrito en poder del escenógrafo Santiago Ontañón. En segundo lugar, la fecha de creación y, en tercer y último lugar, el motivo de esta adaptación.

Tal y como detallan numerosas fuentes<sup>30</sup>, la actriz María Luisa Ponte y María Teresa León tenían una relación de profunda y sincera amistad. Un claro ejemplo de esto es que la actriz, quien tras una estancia en Argentina en la que conoció al matrimonio Alberti-León, comenzó a visitar con asiduidad a doña Oliva Goyri, madre de María Teresa, en la residencia madrileña en la que se encontraba ingresada, aquejada de la misma dolencia que padecería su hija. Estas visitas se sucedieron hasta la muerte de doña Oliva, a finales de 1961.

En las memorias de la actriz María Luisa Ponte, *Contra viento y marea. Memorias de una actriz* (1993), relata la fraternal relación que ella y su pareja, el también actor Agustín González, mantuvieron con la escritora y con Alberti durante muchos años. Como prueba de esa estrecha amistad, Ponte reproduce una carta enviada por León en la que se hace referencia al especial interés que tenía en que la actriz fuera la protagonista de su *Misericordia*. A continuación, se presenta íntegramente el contenido de la misiva:

Querida María Luisa

Contesto a tu carta un poco tarde porque no me encuentro demasiado bien. Claro que no es nada. Cosas más bien del alma que del cuerpo. Tengo que comunicarte que escribo a la hija de Galdós pidiéndole el permiso y que le escribo para decirle que estás en la primera línea como actriz para hacer *Misericordia*. Echa a andar el asunto. Busca un buen director de escena, que monte la obra con toda la desenvoltura y la fuerza necesarias, y a lanzarse al agua. ¿Qué te parece? Contéstame en seguida [...] No quisiera que esta obra se representase en un teatro nacional. (1993: 167-168)

A pesar del empeño de María Teresa León y de la predisposición de Ponte para llevar a cabo el encargo, se puede suponer — ya que la actriz no dice nada más al respecto — que el proyecto fracasó. Probablemente, por las dificultades económicas que podía plantear el montaje, así como la búsqueda de una compañía y un director que quisiera representar el texto.

---

<sup>30</sup> La primera referencia a esta amistad la hace Benjamín Prado en «María Teresa León, la mujer inventada» en *Los nombres de Antígona*. Posteriormente, numerosos autores han señalado esta relación; el más reciente es el de José Luis Ferris *Palabras contra el olvido. Vida y obra de María Teresa León* donde se añade a Santiago Ontañón como otro de los propietarios de una copia del manuscrito de *Misericordia*.

Santiago Ontañón, poseedor de la otra copia de *Misericordia*, en sus memorias *Unos pocos amigos verdaderos*, da buena cuenta de la relación de amistad que le unía con el matrimonio Alberti-León desde los años 30. Su afinidad con María Teresa les llevó a protagonizar *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* en el homenaje de la Alianza de Intelectuales Antifascistas en el primer aniversario del asesinato de García Lorca; además Ontañón fue el cartelista de algunas de las obras que León dirigió durante la contienda. En el siguiente fragmento de la autobiografía de Ontañón se hace referencia a la constante actividad que León llevaba a cabo en su exilio argentino, así como su interés por el género teatral y cinematográfico:

Quando comenzó el exilio, coincidí con los Alberti en Buenos Aires y al regresar yo a España mantuvimos una correspondencia asidua. María Teresa León escribía bastante y como yo había vuelto a enrolarme en el cine y el teatro, me enviaba adaptaciones y síntesis cinematográficas. Aún conservo una que se titula *Dulce y amargo* y una adaptación teatral de la novela de Pérez Galdós *Misericordia*, que se halla todavía inédita. (1988:190)

Así pues, se conocen dos copias, al menos, de *Misericordia* en manos de distintos propietarios. No obstante, gracias a lo narrado por María Teresa León a Olga Moliterno en una carta fechada el 5 de diciembre de 1967, se puede afirmar que los textos no eran idénticos:

En cuanto a *Misericordia*, se lo he mandado a Santiago y falta la última escena, pero lo tiene completo María Luisa Ponte. ¿Por qué no se lo pides y haces copias del final? Di a Santiago que nos escriba si es peligroso, te mandaré mi *Abelardo y Eloísa* escrito para teatro por un frailecillo argentino.

Por lo tanto, a la copia en posesión de Santiago Ontañón le faltaría la última escena, mientras que la de Ponte estaría completa. Podría deducirse de esto por qué el texto que publicó en 2003 Torres Nebrera fuera el de la actriz, que contenía anotaciones y correcciones manuales de la autora. Sin embargo, el profesor Torres Nebrera (2003:44) no facilita más datos que la extensión de «un texto mecanografiado de 81 folios, con alguna leve corrección de la misma María Teresa», prescindiendo proporcionar información sobre cómo consiguió el texto y las condiciones de publicación.

El segundo interrogante que plantea el manuscrito es relativo a la fecha de creación. La carta de María Teresa León a María Luisa Ponte está fechada aproximadamente en los años 60, lo que nos lleva a pensar que fuera ese el momento de producción del texto. No obstante, José Luis Ferris en *Palabras contra el olvido. Vida y obra de María Teresa León* reproduce un fragmento de una misiva a Corpus Barga —datada el 26 de agosto de 1953, casi diez años antes que el encargo de León a Ponte— en la que la autora logroñesa le relata la precaria situación que viven a consecuencia del nuevo gobierno de Perón: «Yo en cambio sigo haciendo que hago y últimamente teatralicé *Misericordia* de Galdós. Se va a estrenar, aunque tiene algunas dificultades de mise en

scéne.» (2017:310). Esta nueva referencia cronológica sitúa el texto en unos años de gran actividad para la autora y en un periodo de especial angustia económica para el matrimonio de escritores. En cuanto a los años a los que se refiere Santiago Ontañón, parecen los mismos que refleja Barga: el exilio argentino, hacia los primeros años de la década de los cincuenta.

No fue hasta 1970 en Roma, gracias a la correspondencia de la autora que mantuvo con Cacho Millet, cuando se tienen las últimas noticias sobre *Misericordia*. León le cuenta a Cacho Millet que ya tiene las copias de dos obras de teatro suyas: *La libertad en el tejado* y la adaptación de *Misericordia*. En una nota a pie de página, Cacho Millet añade que dicha adaptación de Galdós estaba destinada a la Radio-Televisione Italiana (RAI). Por lo tanto, se puede considerar que dicha adaptación fue elaborada en el exilio argentino, en los años cincuenta y que María Teresa León intentó, en al menos dos ocasiones, que se representara; una en los años sesenta, a través de María Luisa Ponte, y la otra en Italia en la RAI.

Para finalizar este primer apartado, solamente falta comentar las razones que llevaron a León a realizar la adaptación de la novela de Galdós. Torres Nebrera (2003) en la edición del texto plantea dos argumentos —además de la conocidísima admiración de León por Galdós— por las cuales la escritora logroñesa llevó a cabo este trabajo: la primera, el madrileñismo presente en la novela; la segunda, el socialismo evangélico. *Misericordia*, al igual que la mayoría de las novelas del escritor canario, está ambientada en Madrid y, por lo tanto, sus personajes «íntimamente unidos a la geografía madrileña, a sus calles, sus lugares, sus edificios, sus fiestas, sus mil usos y costumbres» (2003:47). A esta fiel representación del texto galdosiano, se debe sumar la intención de revivir, de evocar la ciudad que más íntimamente había estado ligada a su experiencia personal, definido por Torres Nebrera (2003:48) como «una necesidad para paliar, en el espacio de la escritura, el dolor y la nostalgia añorante que suscita la memoria.».

En cuanto al concepto del socialismo evangélico, referido a la condena contra la marginación que sufrían determinados grupos sociales por parte de la burguesía, acostumbrada a auxiliar a sus miembros, pero no a los verdaderamente desfavorecidos. Torres Nebrera asocia también el motivo cervantino de la invención, materializado en la creación de Don Romualdo y del rito del ciego Almudena, gracias al cual aparece la cuantiosa herencia.

No obstante, aunque las razones esgrimidas por Torres Nebrera apuntan hacia temas literarios, no se pueden negar los condicionamientos económicos. Cabe recordar las dificultades económicas que sufrieron en Argentina —especialmente al principio—, por los cuales León tuvo que aceptar todo tipo de encargos para que Alberti pudiera dedicarse únicamente a su poesía. Sin embargo,

pese al móvil monetario, dicha adaptación cuenta con el sello personal de la autora, con su delicada manera de tratar a los personajes y de la denuncia social que caracteriza su escritura, como se verá en el siguiente apartado.

## 2. Análisis

La adaptación elaborada por María Teresa León se divide en tres actos y dos cuadros, estos dos últimos en el tercer acto. Torres Nebrera, en su edición del texto, realiza una correspondencia entre los tres actos y los capítulos de la novela. El primer acto comprendería los once primeros capítulos, en los que se presenta a la protagonista, Benina, y se conoce su entorno. El segundo coincidiría con los acontecimientos englobados entre los capítulos duodécimo y vigésimo, en los que Benina desempeña la mendicidad para llevar dinero a casa de doña Francisca. El tercero se divide en dos cuadros —el primero, desde el capítulo vigésimo primero hasta el trigésimo tercero; el segundo, desde el trigésimo cuarto hasta el final—, donde se reflejan la mala fortuna de Benina, así como el enriquecimiento inesperado de doña Francisca y su familia, y el abandono que sufre la vieja sirvienta a consecuencia de la falta de misericordia de sus señores.

Si por algo se caracteriza esta versión de *Misericordia* es por la fidelidad que presenta con el original, a pesar de que en subtítulo advierte de que es «adaptación libre». Torres Nebrera localiza pasajes del texto de León que son muy similares a los originales<sup>31</sup>, aunque con algunas modificaciones para evitar caer en el plagio. Sirva como ejemplo las palabras recogidas de las dos obras en el prólogo por Torres Nebrera, que hacen referencia a un parlamento estremecedor de Benina:

La adaptadora retoca unas palabras de Galdós para mostrarse mucho más contundente en la defensa de una igualdad universal [...]. Don Benito pone estas palabras en su valiente y misericordioso personaje:

A casa le traía, sí señora, como traje a Frasquito Ponte, por caridad... Si hubo misericordia con el otro, ¿por qué no ha de haberla con éste? ¿O es que la caridad es una para el caballero de levita y otra para el pobre desnudo? Yo no lo entiendo así, y no distingo... Por eso le traía; y si a él no le admite, será lo mismo que si a mí no me admitiera. (pág. 365).

Y María Teresa León estas otras tan parecidas y, al tiempo, tan acentuadas:

Tan loca como cuando traje al señor de Ponte. Lo hice por caridad. Si hubo misericordia para uno, ¿por qué no va a haberla para el otro? ¿O es que la caridad es una para el caballero y otra para el pobre del pueblo, desnudo? Para mí todos

---

<sup>31</sup> A lo largo de todo el texto, Torres Nebrera anota pasajes y situaciones que se corresponden con los capítulos especificados en la estructura.

los hombres son iguales si tienen hambre, si están enfermos, si no saben dónde tumbarse a dormir... (2003:48-49)

Realizar esta adaptación no tuvo que ser una tarea fácil para nuestra autora, ya que la obra del autor canario está plagada de descripciones, personajes, escenarios y situaciones. Todos estos elementos debían de ser trasladados al lenguaje escénico (caracterización de los personajes, acotaciones y demás componentes del montaje teatral), pero, sobre todo, tenía que hacer que la narración no se perdiese con los diálogos y las actuaciones de los personajes. No obstante, mantiene algunos elementos, como el flashback para contarnos el pasado de algunos personajes. En este caso, hábilmente, León deja la escena en pausa con el apacible sueño de doña Francisca mientras Benina recuerda, en otra parte del escenario, la vida de los hijos de su señora:

(Las viejas quedan inmóviles. Llega el sueño. BENINA, rebusco de trapos en el suelo que debe quedar siempre, aparece en la puerta de la cocina hablando con una muchacha, OBDULITA, la hija de DOÑA FRANCISCA) (2003:113)

De este modo, además de los pasajes en los cuales los personajes narran su pasado, León resume capítulos enteros dedicados a la vida de los protagonistas, que, en caso de mantenerlos, restarían demasiado ritmo a la acción.

Las acotaciones de la obra son, quizá, el punto débil del texto, puesto que no abruma al lector con numerosas intervenciones que den cuenta de cómo debe hacerse la representación. Esto puede atender a que en ningún momento María Teresa León se plantease llevarlo ella misma a escena, con lo cual todas esas indicaciones no eran algo necesario en su versión. Se puede apreciar claramente cómo las acotaciones se dispersan cada vez más según transcurre la obra: en el inicio del primer acto encontramos una gran acotación que sitúa al lector en el espacio y el tiempo:

La acción en Madrid a finales del siglo XIX. El reflector descubre con su violencia un grupo de pobres que habitualmente piden limosna en una iglesia madrileña. Es una cruda mañana que descubre inexorablemente los harapos. Hace frío. El viento les levanta a las mujeres las faldas y hace a los hombres soplar los dedos. Están inquietos por la tardanza de los fieles en llegar a misa. Son como las máscaras del carnaval de la miseria, restos de lo que fueron, pavesas de un naufragio agarradas a la caridad cristiana. Dentro rezos, campanillas, música religiosa como filtrada por portazos y bostezos. Algunos fieles entran sin hacer caso de la patulea pedigüeña. “Por Dios, por caridad”, palabras que se concluyen con gestos impacientes y hasta obscenos al no obtener nada. (2003:95)

Es muy habitual que en las acotaciones la autora refleje el tono que quiere que adquieran las intervenciones («Almudena. - (*furioso*) ¿Qué quieres, borracha?» 2003:150), la localización del discurso («Doña Francisca.- (*en el balcón*) Pero, ¿qué me entras por la puerta, Nina?» 2003:151) o las descripciones de situaciones, que aunque no se den con la exactitud de la novela sirven para situar al lector en el contexto que recrea la novela:

Oscurecida la escena de los POBRES, pasa el organillo, se ven las chicas jugando al corro, se llaman las vecinas, y OBDULITA está asomada al balcón de la casa de su madre. Entra, se dan un beso y baja a la calle. Una chiquilla tropieza con ella. OBDULITA la levanta. DOÑA FRANCISCA despide con la mano a su hija. De pronto las chicas que juegan al corro se callan. Por la calle han entrado varios HOMBRES con otros dos que llevan un sillón donde va como muerto DON FRASQUITO PONTE. Una CHIQUILLA grita hacia la ventana. (2003:151)

En cuanto al estilo, la autora riojana prefiere seguir fiel al modelo y optar por un lenguaje sencillo, con algunas expresiones retóricas, por ejemplo, «son como las máscaras del carnaval de la miseria, restos de lo que fueron, pavesas de un naufragio agarradas a la caridad cristiana» (2003:95) para hablar de los pobres que esperan en la puerta de la iglesia, pero que, por lo general, tiende a simplificarse y a hacerse próximo al receptor. Esta sencillez se debe a que la mayoría de los personajes son de una clase social baja, que prescinden de un vocabulario elevado e incluso la autora introduce expresiones incorrectas, como se aprecia en los siguientes ejemplos:

- (1) CRESCENCIA.- (*que se ha golpeado el pecho etc. levantándose.*) Esta Casiana dominantona, mandona, zaragantona, adulona, cara de mona, que no quiere que vivan los pobres de *solenidad*, como este pobre rifeño de Almudena y esta señora tan modosita... (2003:99)
- (2) POBRE 1º.- (*acercándose*) Arroz con almejas. Yo lo vide.  
POBRE 2º.- ¿Y golía bien?  
CRESCENCIA.- Golía  
ALMUDENA.- ¡Vaya si golía! (2003:100)
- (3) CRESCENCIA.- Almudena *desagera*. Yo no quise ofender. Dije que si la llamaba don Carlos, a lo mejor... (2003:102)

Los tres ejemplos señalados corresponden al comienzo del primer acto, cuando se presenta al lector el ambiente mendicante de la iglesia y el mundo por el cual se mueve Benina. Entre todos ellos destaca Almudena, el ciego rifeño que acompaña a la sirvienta, caracterizado por su forma de hablar plagada de incorrecciones gramaticales («¿Qué suceder?» o «Nada tengo con ti») y expresiones árabes («amri»). A pesar de que Benina se mueve por esta atmósfera, no presenta los mismos rasgos que sus compañeros: no comete errores y poco se distancia del empleado por su señora, como el que se presenta a continuación:

DÑA FRANCISCA.- Eso quiere decir que encontraremos un tesoro escondido. Mira bien. Quién nos dice que en esta casa tan antigua, que en otros tiempos habitaron comerciantes ricos, no haya dentro de tal pared o tabique alguna olla repleta de peluconas de oro.

BENINA.- Sí, yo he oído contar que aquí vivían almacenistas de paños muy poderosos y que cuando se murieron no encontraron dinero alguno. Bien pudiera ser que lo emparedaran.

Solo nos queda, para concluir este análisis, ocuparnos de los personajes, que se pueden dividir en dos grupos, correspondientes a los dos mundos enfrentados que habitan la obra: los pobres y la clase media acomodada, que pasa algunas dificultades económicas. Los menesterosos, como se puede ver en el primer acto, tienen el ejercicio de la mendicidad jerarquizado en las figuras de la Caporal y la Casiana. Se nos presenta un ambiente lleno de envidias, rivalidades y luchas por conseguir la mejor limosna y desacreditar al resto. Entre todos estos destaca Benina, de la que Zambrano señala que «es un personaje único en el mundo de Galdós, único también en la novela española<sup>32</sup>», ya que sobre ella recae toda la responsabilidad de la acción sin que ella pueda hacer nada por evitarlo<sup>33</sup>. Prueba de esta carga es la coyuntura en la que se encuentra Benina: pide limosna para que su señora pueda tener medicinas y un plato caliente en la mesa.

Bien es cierto que Benina guarda un gran secreto, o mentira, según queramos enfocar, pero lo hace porque es la encarnación de la misericordia, en tanto en cuanto se compadece de la miseria de su ama y perdona sus pecados. En el siguiente fragmento, se aprecia la lealtad de Benina a doña Francisca, a la que pudo abandonar tras conocer su ruina económica:

BENINA.- Y allí, en esa desgracia, volví yo con ustedes, señora, a que llorase sobre mi hombro al pobre señor que se lo está comiendo la tierra.

DÑA. FRANCISCA.- Puede que si hubieras sabido el desastre no hubieras vuelto.

BENINA.- Desagradeccida: ¿cree usted que soy una rata que se va al primer naufragio? ¡Ay, señora!, recuerde cuando Obdulita tuvo que irse a casa del funerario mientras usted recibía a los acreedores. (2003:113)

No obstante, este diálogo puede ser tomado como una anticipación de lo que pasará al final de la obra, cuando Benina vuelve en pésimas condiciones y es repudiada por doña Francisca y su familia. La familia de doña Francisca, y ella misma, representan bien a esa clase acomodada que siempre ha vivido aparentando, y que, tras la muerte del esposo, se encuentra en una situación precaria. Así pues, Antoñito y Obdulita siguen el ejemplo de su madre, y dilapidan los pocos ingresos que tienen. La situación de la familia cambia cuando les entregan la herencia de un lejano pariente, lo que provoca que se desprendan de la máscara y muestren al espectador su verdadera faceta, sobre todo en el caso de doña Francisca, cuya personalidad se vuelve más manipulable por su hija y su nuera, que son las que finalmente expulsan a Nina de la casa.

Finalmente, con este breve análisis se puede atestiguar el socialismo evangélico señalado por Torres Nebrera; el objetivo de León no es mostrar una *Misericordia* anticlerical, que denuncie

---

<sup>32</sup> Zambrano, 1989:57.

<sup>33</sup> Benina.- Sí, lo haré porque hay compromiso tan grandes que parece imposible que se pueda salir de ellos. Te lo diré una vez. Necesito un duro. (2003:104)



la hipocresía de la Iglesia —como sí hará Alfredo Mañas—, sino mostrar los excesos de la burguesía y de la clase media —a la que la autora pertenecía cuando vivía en su infancia madrileña— que tienen una situación precaria y aun así miran hacia otro lado ante la injusticia social, y los problemas del pueblo.

### 3. Similitudes con la adaptación de Alfredo Mañas

En el mes de marzo del año 1972 se estrenó en el Teatro María Guerrero *Misericordia*, adaptación de la novela homónima de Pérez Galdós realizada por Alfredo Mañas y dirigida por José Luis Alonso. Este estreno es de gran interés para el estudio de esta parte del trabajo, ya que, como se ha señalado anteriormente, María Teresa León intentó mover su manuscrito a principios de los setenta e intercambió correspondencia con Alfredo Mañas. Sin embargo, el contenido de dicha carta<sup>34</sup> no nos ha podido proporcionar información relativa a la adaptación, pues discurre por otros menesteres.

En este punto del estudio se va llevar a cabo una breve comparativa<sup>35</sup> entre las dos adaptaciones, en donde se va a atender a los elementos técnicos relacionados con la puesta en escena, tales como acotaciones, movimiento escénico o caracterización de los personajes; el estilo empleado por cada uno de los dos adaptadores, y, por último, las innovaciones que introducen en el texto. Para evitar caer en repeticiones innecesarias, se ha decidido prescindir siempre que sea posible de añadir fragmentos de la versión de León, puesto que ya se ha analizado en el apartado previo.

Frente a los tres actos de León, la adaptación de Mañas consta de dos actos con la caída del telón antes de la mitad del segundo, lo que puede interpretarse como el final del primer bloque marcado por la humillación a Benina. Además, el ritmo de la acción dramática es mayor, lo que conlleva una considerable reducción del argumento de la obra, que, si en la versión de León se había presentado reducido, aquí lo está mucho más.

En el apartado anterior ya se había tratado la dificultad que ocasiona la realización de una adaptación de una novela, ya que se deben de prescindir de tramas alejadas de la principal, de algunos personajes, así como de numerosos espacios y descripciones. Mañas alarga alguna escena

---

<sup>34</sup> En el conjunto de cartas, *María Teresa León a Olga Moliterno*. Mss. 23120/23 (1-11<sup>a</sup>) de la Biblioteca Nacional de España, se encuentra una misiva dirigida al director teatral que versa sobre la inclusión de unos poemas de Alberti en una antología de poetas andaluces.

<sup>35</sup> En el estudio introductorio de *Obras dramática. Estudios sobre teatro* Torres Nebrera se lamenta por no tener tiempo suficiente para realizar dicha comparación.

más de lo que lo había hecho León, pero, en líneas generales, también se muestra fiel al escritor canario. En el prólogo respecto a su versión señala lo siguiente:

Mi versión de *Misericordia* es una de las cien versiones que pueden hacerse de la novela galdosiana. Las cien serían diferentes y ninguna absolutamente fiel a Galdós. La única versión teatral absolutamente fiel, perfecta, verdadera, sería para mí la lectura sobre el escenario de texto íntegro de *Misericordia*. Todo lo demás son interpretaciones personales del texto de Galdós.

La interpretación de Mañas mira *Misericordia* como «una anticipación del teatro contemporáneo [...], un claro antecedente de lo que hoy llamamos esperpento», que por momentos adquiere elementos naturalistas, deteniéndose en escenas más morbosas, como puede ser cuando el ciego Almudena palpa los senos de Pedra para buscar dinero o en los sucesivos ataques epilépticos de Obdulia, quizá con el objetivo de aproximarse más a la corriente naturalista que predominaba en el momento de creación de la novela. Además, la mirada a los personajes y, sobre todo, a la protagonista Benina es más dura; se prescinde de ese “socialismo evangélico” del que hablaba Torres Nebrera, más partidario de mostrar una realidad dura, descarnada y en la que lo único que prima es la lucha por la supervivencia y en la que no hay demasiado espacio para la misericordia<sup>36</sup>.

En ambos textos se comienza con una extensa acotación en la que se indica las inclemencias meteorológicas que padecen los mendigos, así como la luz. Sin embargo, León es mucho más parca en cuanto a la indicación de las transiciones lumínicas y de elementos, como ya se ha podido apreciar en el análisis del anterior apartado. En el texto de Mañas se puede apreciar un mayor dominio de la escena, ya que proporciona abundante información sobre cómo tiene que ser la puesta en escena, así como del movimiento escénico, el uso de las luces e incluso de la actitud de los personajes. En la primera acotación de la versión de Mañas se pueden ver algunos de estas indicaciones sobre la iluminación, como «toda la escena, con sus mendigos como estatuas, tiene esa luz gris y negra con matices tenues de blancos de los inconfundibles grabados de don Francisco de Goya y Lucientes» (1972:11), o en esta otra «la luz de la noche se hace sobre la escena. Una luz blanca de luna deslumbrante, casi irreal, como si la luna a todo esplendor se reflejase sobre un espejo y mandase los reflejos a la escena con la luz de la luna» (1972:58).

---

<sup>36</sup> Mañas, en el prólogo a la obra, realiza la siguiente reflexión: «Pero, a mi parecer, lo que es por encima de todo *Misericordia* es teatro de la crueldad. ¿Qué más teatro de la crueldad puede haber que la biografía de esta criada misericordiosa que en pago al bien que ha derrochado a manos llenas es encerrada, precisamente, en la Santa Casa de la Misericordia? »

Mañas también da numerosa información sobre la decoración de la escena y del atrezzo, así como de cuándo deben aparecer cada uno de estos elementos: «En este momento, como por arte de magia, todo el cielo del escenario y la pared se llena de ataúdes de todas las clases, de primera, con cruz de zinc, de niño, de madera, sin pintar y dos o tres asientos que también tienen forma de ataúd.» (1972:43). También proporciona indicaciones sobre cómo tiene que ser la caracterización de los personajes: «[...] se le acerca un sujeto de baja estatura, rechoncho, como de setenta años, con luenga capa revuelta por el viento y un cartucho lleno de perras gordas.» 1972:19. En cuanto a este personaje, las similitudes con la descripción que hace León son notables: «Ha entrado, precipitadamente y con mucho revuelo de capa, subiendo los escalones un señor chiquitín que tiene en la mano un cartucho de monedas. Es chiquito y redicho.» 2003:96.

Asimismo, resulta interesante como el adaptador, a través de sus acotaciones, introduce cierta ironía y opinión sobre lo que sucede en la obra. Valga como ejemplo lo siguiente: «Los niños dejan de berrear y los ángeles se miran como Buster Keaton y Max Linder.» (1972:73); O esto otro, en donde se invita al público a participar de la humillación que sufre Benina: «Los mendigos, y si quiere el público, pueden acompañar las bofetadas de LA SEÑORA como se hace en el circo, golpeándose las manos para que resuenen más fuerte las bofetadas que recibe de su SEÑORA SANTA BENINA DE CASIA.» 1972:63.

Otro elemento que también cobra más importancia en Mañas es el musical, con numerosas seguidillas, poemas y canciones, todos ellos acompañados de indicaciones relativas a la música e instrumentos. Especial interés tiene la canción cantaba por el coro de pobres, caracterizados como ángeles, que dedican a Benina al final de la obra (1972:86) y que se reproduce en páginas siguientes de este trabajo. En la adaptación de María Teresa León las referencias a la música y demás sonidos se limitan a las escenas situadas en la iglesia («música nupcial», «suena el órgano») y en la calle («el silbido del sereno», «suena el organillo»), pero sin ningún tipo de acompañamiento vocal.

En cuanto a las innovaciones, un cambio significativo que introduce Mañas frente al texto de León es la aparición de La Voz— «Mezclada con el silbido del viento helado aparece en “off” la voz del Narrador»<sup>37</sup>—, que hace las veces de narrador para introducir algunas escenas

---

<sup>37</sup> Al final de la primera acotación se anuncia la presencia de este personaje, que se materializa en las escenas a través de una voz en off y que podría representar a un ente supremo, que como se indica en el trabajo presenta las situaciones, a los personajes y les lleva a la reflexión. Cabe añadir que a lo largo de toda la adaptación este pseudopersonaje adquiere distintas denominaciones (Voz Narrador, Voz, La Voz), por lo que en los fragmentos reproducidos se tomará la nomenclatura que aparezca en el diálogo de cada escena.

y para reflexionar con los personajes, especialmente con Benina. En el primer fragmento que aquí se va a reproducir se puede apreciar la función de presentador de la acción y del ambiente:

VOZ NARRADOR.- Dos caras, como algunas personas, tiene la parroquia de San Sebastián. Con la una mira a los barrios bajos, enfilándolos por la calle de Cañizares. Con la otra, al señorito mercantil de la plaza del Ángel. Con tener honores de puerta principal, la del Sur es la menos favorecida de fieles. Casi todo el señorío entra por la del Norte, y no necesitaremos hacer estadísticas de los feligreses que acuden por una puerta y otra porque tenemos un contador infalible: los pobres. (1972:11)

Además, La Voz describe a personajes que van a entrar en escena:

VOZ.- Este es el moro Almudena o Mordejai, que arranqué del natural por una feliz coincidencia. Un amigo, que como yo acostumbrada a flavear de calle en calle, djome que en el Oratorio del Caballero de Gracia pedía limosna un ciego andrajoso que por su facha y lenguaje parecía de la estirpe agarena. Acudí a verlo y quedé maravillado, le llevé conmigo y le invité a confortar su desmayado corpachón con libaciones contrarias a su raza, mientras me contaba en español aljamiado su romántica historia. (1972:18)

Cómo se puede comprobar en las anteriores líneas, La Voz conoce la circunstancia personal de los personajes e incluso siente aprecio por ellos. Si no fuera de este modo, no podría comprenderse que actúe con Benina como si de su conciencia se tratase. A continuación, se exponen distintos episodios de la adaptación en los que se refleja este papel:

(1)

LA VOZ.- ¿Dónde vas, Benina?

BENINA.- Tengo prisa. Tengo que alcanzar al ciego Almudena... Lo necesito.

LA VOZ.- Benina.

BENINA.- ¿Qué?

LA VOZ.- ¿Cómo has podido llegar a esto?

BENINA.- ¿A qué?

LA VOZ.- A pedir... [...] ¿Y cómo has podido dejar de ser persona para convertirte en una mendiga? (1972:23)

(2)

LA VOZ.- Yo te lo diré... te echaron de más de cuarenta casas.

BENINA.- En unas me echaron y en otras me fui yo...

LA VOZ.- Te echaron... ¿Y sabes por qué? Por sisona...

BENINA.- Ave María Purísima... Lo que me faltaba oír...

LA VOZ.- Porque eres la más intrépida sisona de Madrid...

BENINA.- ¡Qué manera de mentiiirrr...!

LA VOZ.- ¿Mentir...? Cómo serías de sisona que tu señora doña Francisquita que hipotecó la pensión de su difunto y dilapidó su hacienda sin echar una sola cuenta en su vida, se percató de tus sisas y te echó una vez de casa... [...] La verdad Benina es que tú sisabas para remediar a los demás. (1972:24)

(3)

LA VOZ.- Benina.

BENINA.- Con Dios, que tengo prisa.

LA VOZ.- ¿Adónde vas haldeando tan alegre, Benina?

BENINA.- Bendito sea Dios, qué paciencia... Pa mí que Santa Juana de Arco no se salvó por el martirio de la hoguera, sino por el de las voces.

LA VOZ.- ¿Y tú por qué martirio te vas a salvar...? ¿Por qué este azaceno de vida que llevas para ti no es un martirio, sino una jarana, el limonero una juega celestial, el hambre santísima una fiesta y la bendita calle un fandango a lo divino...? Tú todo lo bailas.

BENINA.- Hala, hala, piensa mal y acertarás... Pa bailes tengo yo el cuerpo.

[...]

LA VOZ.- ¿Y adónde vas ahora, Santa Tragaleguas? Yo te lo diré... [...] Te queda una peseta de recuelo...¿Para quién es? ¿Para llevársela al niño, a la perla de Antoñico...?

BENINA.- Hasta aquí hemos llegado...

LA VOZ.- ¿Hasta dónde?

BENINA.- Hasta oír decir ni tanto así de nuestros niños... [...] Su madre carnal dirá de ellos lo que quiera... Pero yo que soy su segunda madre, la que los crió, digo lo contrario.

LA VOZ.- ¡Así han salido ellos...?

BENINA.- ¿Cómo, si se puede saber?

La Voz.- Mal criados por dos madres a un tiempo; la carnal, viviendo siempre en las Batuecas, y la terrenal, que eres tú, tapándoles todos sus vicios y todos sus defectos...

BENINA.- Aquí hemos acabado la conversación... Me voy... (1972:41-43)

En estos fragmentos se puede comprobar cómo Benina siente el peso de la conciencia, que se entromete en su quehacer diario y que juzga duramente su comportamiento, cuando ella simplemente está haciendo lo que ha hecho siempre: intentar sobrevivir y ayudar a su señora.

Otra diferencia que es necesario señalar entre los dos textos es la divergencia en la representación de algunas escenas. Así pues, Mañas al final de la obra decide mostrar el encuentro entre don Romualdo, doña Frascquita y Benina, algo que en la versión de León no se da, ya que el

lector-espectador solo asiste a la visita de don Romualdo con los albaceas a la señora Francisca. En ambos casos se descubre la mentira de Benina, pero la reacción de la burguesa venida a menos es diferente: en el caso de Mañas actúa de manera agresiva<sup>38</sup>, mientras que León prefiere dar una imagen más inocente<sup>39</sup>. Mañas refleja el repudio a Benina de forma opuesta, pues en primer lugar, condenan su amistad con Almudena («Doña Frasquita.- Si eso es así, borrón y cuenta nueva... Como si no existiese, como si no la hubiera conocido... Con un rifeño, con un morazo, con un infiel de eso, jamás...» (1972:70-71), y en segundo, deciden internarles en la Misericordia («Don Romualdo.-[...] los primeros que entrarán en la Misericordia serán el morazo y su Benina.» 1972:71). María Teresa León representa este momento de repulsa a través de la nuera de la señora Francisca, algo que sucede después de que ella y Almudena fueran detenidos por los guardias. En ese caso su rechazo se produce por el aspecto harapiento que trae Benina.

JULIANA.- Espere usted que ponga papeles y que fumigue. ¡Vaya con la Nina!  
(aparece en la puerta. Viene rota, en harapos, vencida) No avance. ¡Pisa aquí!  
Nos vas a llenar la casa de miseria. (2003:173)

No obstante, los dos autores coinciden y siguen a Galdós para denunciar el comportamiento de determinados estamentos de la sociedad que predicán la ayuda al prójimo, pero sin seguir el ejemplo. Sirvan como ejemplo estas palabras de don Romualdo, en la versión de Alfredo Mañas, para ilustrarlo:

DON ROMUALDO.- Ya hace tiempo que les tengo echado el ojo a esas dos piezas para llevarlas a la Misericordia... Como director de esa Santa Casa me veo y me deseo para dar cabida en ella a esa legión infinita de ancianos, viejos, niños tullidos y morazos que limosnean por nuestras calles... Pero si Dios me sostiene emplearé las fuerzas que me quedan en buscar el remedio a tanta lacería mendicante. Y juro que lo conseguiré. Ahora bien, en tanto se logra mi objetivo del hospicio nacional, los primeros que entrarán en la Misericordia serán el morazo y su Benina. (1972:71)

Asimismo, la Burlada, mendiga de la iglesia que frecuenta Benina, lanza la siguiente reflexión cuando un eclesiástico se adentra en el templo sin dar limosna: «¿De quién vamos a esperar caridad, si los ministros de Dios nos la niegan» 1972:15. Esta interrogación retórica pone el foco en el papel de la Iglesia

---

<sup>38</sup> LA SEÑORA.- Don Romualdo existe. Y ha estado aquí. Y tú no tienes vergüenza. Ni dignidad... Ni decoro... ¡Ven aquí! (*Y le vuelve a cruzar la cara de tres bofetadas como tres latigazos. BENINA se protege con el antebrazo y huye al fondo de la escena.*) Ven aquí he dicho...¿Qué crees, que voy a ir detrás de ti para sentarte la mano?

BENINA. (*Protegiéndose.*)- No me pegue más, señora... No me pegue...

LA SEÑORA.- Quítate las manos de la cara...

BENINA. (*Llorando.*)- No, señora, no.

LA SEÑORA.- Quítate las manos... (*Con terror BENINA se quita las manos de la cara y se queda como los niños o como los hombres indefensos delante de la fuerza brutal. LA SEÑORA empieza a pegarle a BENINA, sin que ésta haga nada por defenderse.*) Ha venido don Romualdo... Ha venido don Romualdo. (1972:62)

<sup>39</sup> «DÑA. FRANCISCA.- Francamente, tu conducta conmigo merece que yo sea severa. Engañarme, irte, mentirme, pedir limosna, trotar las calles con un ciego que dicen que es tu novio, llevarte los guardias al hospicio por tu mala vida. Vamos, mujer.» (2003:175)

y la actitud que tiene con la mendicidad, ya que prefieren meterles en la Misericordia antes que aplicarla. Por último, cabe señalar la función de coro trágico que canta las verdades al paso de la desdichada Benina:

LOS POBRES.- Santa Benina de Casia

Vino a la corte a servir

Y mantuvo a su señora

Yendo a la calle a pedir.

Su señora ya pasados

Unos años heredó,

Y el sacrificio a Benina

En nada le agradeció.

Santa Benina de Casia

Del pueblo nunca aprendió

Que hacer bien en este mundo

Es una afrenta de Dios,

Es una afrenta de Dios. (1972:65)

## VII. CONCLUSIONES

Después de haber finalizado este estudio sobre los trabajos realizados por María Teresa León para la radio, el cine y la adaptación de *Misericordia*, se exponen las siguientes conclusiones del tema que nos ha ocupado a lo largo de estas páginas. En primer lugar, hemos satisfecho los objetivos que se habían planteado en la introducción: estudiar los textos que no habían sido considerados anteriormente por la crítica, al carecer del suficiente interés, salvo en el caso de las películas, y de un marco teórico para situarlos.

En segundo lugar, hemos podido comprobar cómo la obra de María Teresa León presenta continuidad a través del tiempo y de los temas. Este es el caso de los guiones radiofónicos que se han examinado con detenimiento en el estudio, que presentan motivos que han evolucionado a lo largo de su narrativa, y que han servido como campo en el que experimentar nuevos cauces estilísticos y argumentales. Algo similar, también se ha podido apreciar en las películas que aquí se han reseñado —*Los ojos más lindos del mundo*, *La dama duende* y *El gran amor de Bécquer*— que son una plasmación audiovisual de los recurrentes leitmotifs de la autora: la reivindicación feminista representada en los personajes femeninos, a los que León quiere dotar de libertad y de capacidad para decidir sobre su propio destino, y el viaje de búsqueda que conduce al exilio, presente en los protagonistas masculinos que vagan queriendo resolver sus desdichas e intentando volver al paraíso perdido.

Asimismo, se trató sobre la adaptación que María Teresa León llevó a cabo de la novela de Benito Pérez Galdós, *Misericordia*, con la que quiso revivir los maravillosos tiempos del Teatro del Arte y Propaganda. Además, en la adaptación resultante homenajea a su admirado escritor y aboga, una vez más, por los derechos de los más débiles a los que la sociedad burguesa da de lado.

Por último, con este estudio se ha pretendido reivindicar la faceta más desconocida de la escritora riojana, que no debe seguir considerándose «la cola del cometa», sino el cometa mismo, que con su luz y su trabajo elaboró algunos de los textos más interesantes, abordando géneros híbridos —como el guion de ficción radiofónica— y temas que dignificaban a la mujer. Por todo esto, se puede considerar a María Teresa León como el verdadero timón de su familia, que con su esfuerzo logró sacarlos adelante



## VIII. BIBLIOGRAFÍA

Para elaborar esta recopilación de referencias bibliográficas, se han separado las fuentes primarias de las secundarias. Dentro de las primeras, se ha procedido a su clasificación por composiciones. En primer lugar, se sitúan los cuentos, ordenados de manera cronológica, puesto que fueron las primeras composiciones de María Teresa León que vieron la luz. Después las novelas y el teatro, del que salvo la primera obra —*Huelga en el puerto*— que fue publicada en vida de la autora, el resto se desconoce fecha de composición y no se editaron hasta pasados algunos años de su fallecimiento, motivo por el cual se ordenan según fueron viendo la luz. Posteriormente, se sitúan las adaptaciones teatrales de *Misericordia*, tanto la de León como la de Alfredo Mañas, y los guiones radiofónicos en orden de aparición reciente, sobre todo en el volumen *La memoria dispersa. María Teresa León*, edición de Aitana Alberti León, en la que se recogen la mayoría de ellos. Más adelante, se sitúan memorias —entre las que se incluyen las autobiografías de Rafael Alberti, Santiago Ontañón y María Luisa ponte—, películas y manuscritos y epistolarios.

En la segunda parte se encuentra las fuentes secundarias, es decir, las publicaciones que se han hecho con estudios literarios y biográficos de María Teresa León. Esta sección de la bibliografía se ha organizado atendiendo a cuatro categorías: monografías completas, monografías parciales, capítulos de libros y artículos de revistas. En el primer grupo se ha querido distinguir entre las obras dedicadas a la vida y obra de la autora; estudios sobre el guion radiofónico y trabajos dedicados a la historia del cine en Argentina. Las monografías dedicadas a la autora que abordan aspectos vitales y literarios, en las que se destaca, en primer lugar, los homenajes que se realizaron póstumamente desde instituciones públicas, y posteriormente, las obras publicadas que estudian su trayectoria; los volúmenes conmemorativos colectivos se han colocado cronológicamente, mientras que las individuales se han dispuesto por orden alfabético. Tanto los libros que versan sobre técnicas y estudios radiofónicos como los que se ocupan del cine en Argentina, se han distribuido atendiendo al alfabeto.

A continuación, se han enumerado alfabéticamente las monografías que tratan parcialmente sobre la escritora o relacionado con el conjunto del trabajo, como, por ejemplo, la obra de Robert Marrast, que, aunque dedica buena parte de su estudio a la actuación de la escritora y dramaturga durante el teatro de la Guerra Civil, no se puede considerar como tal. Por último, se han ordenado los capítulos de libros y los artículos dentro de revistas especializadas, también en orden alfabético.

## I. Fuentes primarias

### 1. Cuentos

LEÓN GOYRI, María Teresa. *Cuentos para soñar*. Pról. María Goyri de Menéndez Pidal. Burgos. Introd. de Juan Carlos Estébanez. Burgos. Ayuntamiento de Burgos. 2003.

-----, *La bella del mal amor. Cuentos castellanos*. Madrid. Cairel Ediciones. 1992. Ilustraciones con grabados de Marina Arespachaga

-----, *Las peregrinaciones de Teresa*. Ed. María Teresa González de Garay. Logroño. Instituto de Estudios Riojanos. 2009.

### 2. Novelas

LEÓN GOYRI, María Teresa. *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer. Una vida pobre y apasionada con las Rimas del poeta, poema y epílogo de Rafael Alberti*. Buenos Aires. Editorial Losada. 1946. Colección «Biografías históricas y novelescas».

-----, *Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar*. Madrid. Altalena Editoriales. 1978. Ilustraciones de Carlos Alonso y Óscar Mara. Colección «Mundo ancho y propio».

### 3. Teatro

LEÓN GOYRI, María Teresa. «Huelga en el puerto» en *Octubre*, núm.3, 1933, págs. 21-24. («Huelga en el puerto», en *Teatro de agitación política 1933-1939*. Ed. de Miguel Bilbatúa. Madrid. Cuadernos para el Diálogo. 1976. Págs. 55-79.

-----, *Obras dramáticas. Escritos sobre teatro*. Ed. de Gregorio Torres Nebrera. Madrid. Publicaciones de las Asociaciones de Directores de Escena. 2003.

-----, *María Teresa León. Teatro. La libertad en el tejado. Sueño y verdad de Francisco de Goya*. Ed. estudio y notas de Manuel Aznar Soler. Sevilla. Renacimiento. 2003. Colección «Biblioteca del exilio».

### 4. Adaptaciones teatrales

LEÓN GOYRI, María Teresa, «Misericordia», en Gregorio Torres Nebrera (Ed.), *Obras dramáticas. Escritos sobre teatro*, Madrid. Publicaciones de las Asociaciones de Directores de Escena, 2003, págs. 95-182.

MAÑAS, Alfredo. *Misericordia. Novela de Benito Pérez Galdós. Teatro de Alfredo Mañas Navascués*. Madrid. Editorial Escelicer. 1972.

### 5. Guiones radiofónicos

LEÓN GOYRI, María Teresa. *La niña del balcón de la calle del perro. Una mujer de genio*. Madrid. Caballo Griego para la Poesía. 2003.

-----, «La madre infatigable», en Gregorio Torres Nebrera (Ed.), *Obras dramáticas. Escritos sobre teatro*, Madrid. Publicaciones de las Asociaciones de Directores de Escena, 2003, págs. 273-291.

-----, «La historia de mi madre», en Gregorio Torres Nebrera (Ed.), *Obras dramáticas. Escritos sobre teatro*, Madrid. Publicaciones de las Asociaciones de Directores de Escena, 2003, págs. 292-305.

-----, «Buena moza», en Aitana Alberti León (ed.), *La memoria dispersa. María Teresa León*, Sevilla, Editorial Atrapasueños, 2013, págs. 67-75.

-----, «Canción de canciones», en Aitana Alberti León (ed.), *La memoria dispersa. María Teresa León*, Sevilla, Editorial Atrapasueños, 2013, págs. 77-86.

-----, «Escuchen mi voz», en Aitana Alberti León (ed.), *La memoria dispersa. María Teresa León*, Sevilla, Editorial Atrapasueños, 2013, págs. 129-139.

-----, « Esther, madre de su pueblo», en Aitana Alberti León (ed.), *La memoria dispersa. María Teresa León*, Sevilla, Editorial Atrapasueños, 2013, págs. 97-105.

-----, «Iremos con vosotros hasta el fin», en Aitana Alberti León (ed.), *La memoria dispersa. María Teresa León*, Sevilla, Editorial Atrapasueños, 2013, págs. 107-115.

-----, «La niña Teresa», en Aitana Alberti León (ed.), *La memoria dispersa. María Teresa León*, Sevilla, Editorial Atrapasueños, 2013, págs. 117-127.

-----, «La niñita muda», en Aitana Alberti León (ed.), *La memoria dispersa. María Teresa León*, Sevilla, Editorial Atrapasueños, 2013, págs. 87-96

-----, «No sólo el amor es ciego», en Aitana Alberti León (ed.), *La memoria dispersa. María Teresa León*, Sevilla, Editorial Atrapasueños, 2013, págs. 57-66.

-----, «Charlas de María Teresa Desterrada en Argentina (Radio El Mundo, Buenos Aires, 1942-1943)», en Gabriel Cacho Millet (ed.), *María Teresa León. Trabajos de una desterrada*, Madrid, Sial, 2015, págs. 25-188.

## 6. Películas

SASLVASKY, Luis. *Los ojos más lindos del mundo*. Buenos Aires. 1943. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2rpjpkjCgBc> [25 de agosto de 2017]

-----, *La dama duende*. Buenos Aires. 1945. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4rItaibkV0s> [24 de agosto de 2017 ]

ZAVALÍA, Alberto de. *El gran amor de Bécquer*. 1946. Disponible en:  
<http://www.dailymotion.com/video/xqmh5u> [27 de agosto de 2017]

## 7. Memorias

ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida*. Barcelona. Seix Barral. 1976.

-----, *Prosa II. Memorias*. Ed. Robert Marrast. Barcelona. Seix Barral. 2009.

-----, «Examen de un cuaderno», en *El País*, 21 de mayo de 1989. Disponible en:  
[https://elpais.com/diario/1989/05/21/opinion/611704810\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1989/05/21/opinion/611704810_850215.html) [ 29 de agosto de 2017]

LEÓN GOYRI, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Ed. y notas de Gregorio Torres Nebrera. Madrid. Castalia. 1998. Colección Clásicos Castalia, nº245.

ONTAÑÓN, Santiago. *Unos pocos amigos verdaderos*. Madrid. Fundación Banco Exterior. 1988.

PONTE, María Luisa. *Contra viento y marea. Memorias de una actriz*. Madrid. Cielo Editorial. 1993.

## 8. Manuscritos y epistolarios

LEÓN GOYRI, María Teresa. *Textos en prosa*; Mss. 22430 de la Biblioteca Nacional de España. Cuaderno manuscrito que consta de 73 hojas, 22x17 cm; escrito en dos direcciones. Sin fechar. Entre las páginas del cuaderno se encuentra el borrador o el original de «La hora del caballo», cuento incluido en *Morirás lejos* (1942). Más adelante, está el original de *Antón Perulero*, texto inédito en la vida de la autora y que fue publicado por Marta Marina Badía. También se puede ver El pájaro sobre los hombros, cuento incompleto que sirvió como punto de partida para escribir «El perfume de mi madre era el heliotropo» (*Fábulas del tiempo amargo*, 1962). Además, aparecen algunos borradores de artículos periodísticos, reseñas y conferencias. Hacia la página 42, la propietaria cambió el sentido del cuaderno, en el cual podemos encontrar algunas anotaciones de Rafael Alberti y un texto sobre teatro con algunos bocetos y dibujos de la escritora.

-----, *María Teresa León a su hija Aitana*. Mss. 23120/22 de la Biblioteca Nacional de España. 4 cartas; 7 hojas. Adquiridas por la Biblioteca en el año 2005 por tanteo a la sala Durán, subastas de Arte, por un total de 42.000 euros . Cartas del año 1965, solo una está fechada, 28 de julio. León trata con su hija una serie de asuntos familiares y profesionales.

-----, *María Teresa León a Olga Moliterno*. Mss. 23120/23 (1-11ª) de la Biblioteca Nacional de España. 9 cartas, 2 tarjetas postales, 14 hojas. Adquiridas por la Biblioteca en 18 de octubre de 2004 por tanteo a la sala Durán, subastas de Arte, por un total de 42.000 euros. Las misivas están fechadas entre 1965 y 1969, algunas cartas están sin fechar. La correspondencia versa sobre asuntos de carácter profesional y, en menor medida, personal.

-----, «María Teresa León a un hijo del pobrecillo de Asís (1966-1971)», en en Gabriel Cacho Millet (ed.), *María Teresa León. Trabajos de una desterrada*, Madrid, Sial, 2015, págs. 237-266.

## II. Fuentes secundarias

### a. Monografías completas

#### i. Monografías sobre María Teresa León

*Recuerdo de un olvido. María Teresa León en su centenario [Jornadas celebradas en Madrid, Casa de América, 26-27 marzo 2003]*. Maya Smerdou Altolaguirre (ed.). Madrid. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. 2003a.

*Homenaje a María Teresa León en su centenario*. Gonzalo Santonja Gómez-Agero (coord.). Madrid. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. 2003c.

*Rafael Alberti y María Teresa León cumplen cien años*. Julio Neira (coord.). Santander. Caja Cantabria Obra Social. 2004.

*María Teresa León. Memoria de la hermosura*. Olga Álvarez de Armas (coord.). Madrid. Fundación Autor. 2005.

ESTÉBANEZ GIL, Juan Carlos. *María Teresa León, estudio sobre su obra literaria*. Burgos. La Olmeda. 1995.

DOMINGO, Carmen. *María Teresa León y sus amigos. Biografía política de María Teresa León*. Madrid. Fundación Domingo Malagón. 2008.

FERRIS, José Luis. *Palabras contra el olvido. Vida y obra de María Teresa León (1903-1988)*. Sevilla. Fundación José Manuel Lara. 2017.

GÓMEZ ISADO, Alba. *María Teresa León: personajes femeninos representativos de su narrativa*. Trabajo de Fin de Máster, dirigido por María del Mar Mañas Martínez. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. 2017. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/41383/> [20 de agosto de 2017]

MUÑOZ CEREZO, Irene. *Maternidad e identidad femenina en María Teresa León*. Trabajo de Final de Máster, dirigido por Rebeca Sanmartín Bastida. Madrid. Universidad Complutense. 2017. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/41392/> [1 de septiembre de 2017]

TORRES NEBRERA, Gregorio. *Los espacios de la memoria. La obra literaria de María Teresa León*. Madrid. Ediciones de la Torre. 1996.

## **i. Monografías sobre estudios radiofónicos**

- GUARINOS, Virginia. *Géneros ficcionales radiofónicos. Revisión de conceptos y propuesta de una nueva tipología*. Sevilla. Editorial Mad. 1999.
- KIEVE, Robert. *El arte radiofónico*. Trad. de José Méndez Herrera. Pról. de Manuel Aznar Gómez-Acedo. Madrid. E.P.E.S.A. 1945.
- MARTÍN, Isidoro. *El guion radiofónico*. 2ª ed. Barcelona. Editorial Pentágono. 1961.
- RODERO ANTÓN, Emma y Xosé Soengas Pérez. *Ficción radiofónica*. Madrid. Instituto Radio Televisión Española. 2010.

## **ii. Monografías sobre historia del cine argentino**

- Cine argentino: industria y clasicismo, 1933-1956*. Claudio España (dir.). Buenos Aires. Fondo Nacional de las Artes. 2000. 1v.
- Un diccionario de films argentino. 1930-1995*. Raúl Manrupe y María Alejandra Portela (eds.). Buenos Aires. Editorial Corregidor. 2001. VI.

### *b. Monografías parciales*

- GÓMEZ DÍAZ, Luis Miguel. *Teatro para una guerra [1936-1939]. Textos y documentos*. Madrid. Centro de Documentación Teatral. 2006.
- MALGAT, Gerard. *"Voix de la france", voix de l'exil les émissions en langue espagnole de la radiodiffusion française entre 1945 et 1968*. Memoria de DEA. París. Universidad de París X- Nanterre. Oct. 2017.
- MARRAST, Robert. *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*. Barcelona. Institut del Teatre. Ediciones 62. 1978.
- MUNDI, Francisco. *El teatro de la guerra civil*. Barcelona. PPU. 1987.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar. *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*. Madrid. CSIC. 1993.
- PERAL VEGA, Emilio. *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*. Madrid. Iberoamericana-Vervuert. 2013. Colección La Casa de la Riqueza, Estudios de la Cultura de España, nº25.
- ZAMBRANO, María. *La España de Galdós*. 3ªed. Madrid. Endymión. 1989.

### *c. Capítulos de libros*

- AZNAR SOLER, Manuel, «Sueño y verdad de Francisco de Goya, obra teatral inédita de María Teresa León», en Alicia Altet y Manuel Llusia (dir.), *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en el Congreso plural: Sesenta años después (Madrid-Alcalá-Toledo, diciembre de 1999)*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003, Vol. I, págs. 505-518.

- BALCELLS, José María, «María Teresa León y Rafael Alberti: sobre el guion de *La dama duende*», en Gonzalo Santonja (coord.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, págs. 311-324.
- BALLÓ, Tania, «María Teresa León (1903-1988)», en *Las sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 2016, págs. 179-208.
- BAUR, Sergio, «La Argentina que vivió María Teresa León», en Olga Álvarez de Armas (coord.), *María Teresa León. Memoria de la hermosura*, Fundación Autor, 2005, págs. 87-112.
- ESTÉBANEZ GIL, Juan Carlos, «María Teresa León, guionista de cine: *La dama duende*», en Gonzalo Santonja (coord.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, págs. 357-365.
- EMILIOZZI, Irma, «Hacia un estudio comparado de la narrativa de María Teresa León», en Julio Neira (coord.), *Rafael Alberti y María Teresa León cumplen cien años*, Santander, Caja Cantabria Obra Social, 2003a, págs. 68-81.
- , «Presencia de María Teresa León en el cine argentino», en Maya Altolaguirre (coord.), *Recuerdo de un olvido. María Teresa León en su centenario*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003b, págs. 79- 90.
- , «María Teresa León, actriz cinematográfica», en Olga Álvarez de Armas (coord.), *María Teresa León. Memoria de la hermosura*, Fundación Autor, 2005, págs. 129-137.
- GONZÁLEZ DE GARAY, María Teresa, «María Teresa León: peregrina en su patria», en Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel, *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid, Visor, 2009, págs. 273-289.
- GUBERN, Román, «Imágenes de un exilio», en Gonzalo Santonja (coord.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, págs. 341 -344.
- IGLESIA, Daniel de la, «Sobre *La dama duende*», en Gonzalo Santonja (coord.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, págs. 325- 330.
- MATEOS MIERA, Eladio, «María Teresa León y el cine», en Gonzalo Santonja (coord.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, págs. 297-310.
- PRADA, Juan Manuel de, «María Teresa León y el cine», en Gonzalo Santonja (coord.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, págs. 331-340.
- PRADO, Benjamín, «María Teresa León, la mujer inventada», en *Los nombres de Antígona*, Madrid, Aguilar-El País, 2001, págs. 195-314.

- SALVAT, Ricard, «Aproximación al universo narrativo de María Teresa León», en Olga Álvarez de Armas (coord.), *María Teresa León. Memoria de la hermosura*, Fundación Autor, 2005, págs. 49-82.
- SÁNCHEZ, Bernardo, «Presentimientos cinemáticos. Notas sobre un “programa doble”: *La dama duende*», en Gonzalo Santonja (coord.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, págs. 345-356.
- SCHWARZSTEIN, Dora, «Las tramas de la solidaridad», en *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona, Crítica, 2001, págs. 145-178.
- SMERDOU ALTOLAGUIRRE, Maya, «Cervantes en María Teresa León», en Magdalena León Gómez (ed.), *La Literatura en la Literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, págs. 185-189.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, «El exilio a través de los mitos: *La libertad en el tejado* de María Teresa León», en Antonio Fernández Insuela, María del Carmen Alfonso García, María Martínez-Cachero Rojo et al. (coord.), *Setenta años después: el exilio literario español de 1939*, Oviedo, KRK, 2010, págs. 689-708.
- d. Artículos en revista*
- AZNAR SOLER, Manuel, «María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil», en *Anthropos*, 1993, 148, págs. 23-34.
- MALGAT, Gérard, «Las voces exiliadas de Radio París», en *Historia Actual Online*, 42, 2017, 1, págs. 99-112.
- MARTÍN GIJÓN, Mario, «El teatro durante la guerra civil española en el frente y en la retaguardia de la zona republicana», en *Lectura y Signo: Revista de Literatura*, 6, 2011, 1, págs. 263-274.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «María Teresa León: los espacios de la memoria», en *Draco: Revista de literatura española*, 3-4, 1991-1992, págs. 349-385.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, «El exilio a través de los mitos: Sueño y verdad de Francisco de Goya, de María Teresa León», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XXXVII, 2012, 2, págs. 455-477.